سال ۱ — اکتوبر سنہ ۱۹۶۹ع — نمبر ۱

اپنی بات

ہندوستان کی زبانوں میں ہندوستانی کا دائرہ (شیتر) سب سے وسیع ہے۔ یہ زبان یوپی، بہار، مدھیہ پردیش، ہریانہ اور پنجاب کے علاوہ اپنے علاقوں سے باہر دکھن اور مہاراشٹر میں بھی عام بول چال کی زبان ہے۔ ہندوستان کی شہری آبادی میں بھی یہی سب سے زیادہ مقبول ہے۔ اردو اور ہندی اس عام ہندوستانی کے دو ادبی روپ ہیں۔ اردو عربی لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہے اور ہندی دیوناگری میں۔ جب ہندوستان کے لئے راشٹر بھاشا کا مسئلہ سامنے آیا تو گاندھی جی نے ہندوستانی کے لئے آواز بلند کی اور ہندوستانی کو زیادہ سے زیادہ پھیلانے کے خیال سے ملک کے مختلف علاقوں میں ہندوستانی پرچار سبھائیں قائم کیں۔ گاندھی جی یہ چاہتے تھے کہ ہندی اور اردو کے ملاپ سے ایک ملی جلی زبان کو پروان چڑھایا جائے اور اسے قومی زبان کی حیثیت سے اپنایا جائے۔ ہندوستانی کو اصل شکل دینے کیلئے وہ ہندی اور اردو کو اسکی پالنے والی بھاشائیں سمجھتے تھے اور «ہندوستانیوں» سے وہ چاہتے تھے کہ وہ ان دونوں سے متعلق اچھے وچار رکھیں اور دونوں سے نزدیک رہیں۔ وہ سیدھے سادھے چالو شبدوں کی جگہ سنسکرت شبد رکھنے یا لفظوں کو سنسکرت کا روپ دینے کے بناوٹی طریقوں کو برا سمجھتے تھے اور چاہتے تھے کہ عام کاروبار میں استعمال ہونے والے لفظوں کو چن چن کر ہندوستانی کے ذخیرہ میں شامل کریں۔ گاندھی جی نے ہندوستانی کیلئے اردو اور دیوناگری دونوں لکھاوٹوں کو پسند کیا اور ہندوستانی کے روپ کے بارے میں صاف صاف کہہ دیا کہ «ہندوستانی» کا مطلب اردو نہیں بلکہ ہند[illegible] اردو کی وہ خوبصورت ملاوٹ ہے جسے اتری ہندوستان کے لوگ سمجھ سکیں اور [illegible] ناگری یا اردو لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہو۔ یہ پوری راشٹر بھاشا ہے، باقی جو کچھ ہے وہ ادھورا ہے۔ پوری راشٹر بھاشا سیکھنے والوں کو اب دونوں ہی لکھاوٹیں سیکھنی چاہئیں»۔ گاندھی جی نے اپنے اس ہندوستانی کے مشن کو عام کرنے کے لئے ہندوستان کے مختلف علاقوں میں ہندوستانی پرچار سبھاؤں سے کام لیا۔ لیکن [illegible]

سوائے بمبئی کے ساری پرچار سبھائیں ایک ایک کرکے بند ہوگئیں۔ مسز پیرن کیپٹن اس ہندوستانی کے مشن میں ہر قدم پر گاندھی جی کے ساتھ تھیں انہوں نے اس نیک کام کو جاری رکھا اور جب سنہ ۱۹۵۸ع میں ان کا انتقال ہوگیا تو ان کی بڑی بہن مسز گوسی بہن کیپٹن نے اس میں نئی روح پھونک دی اور اسی ہندوستانی پرچار سبھا کے تحت ایک جون سنہ ۱۹۶۷ع میں ہندوستانی میں سن شودھن کے لئے مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر کی نیو ڈالی گئی۔

منزل عشق پہ تنہا پہنچے کوئی تمنا ساتھ نہ تھی
تھک تھک کر اس راہ میں آخر اک اک ساتھی چھوٹ گیا

ہندوستانی پرچار سبھا نے جب گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر کی بنیاد ڈالی تو اس کے کام کی دیکھ بھال کے لیے پروفیسر ڈی۔ این مارشل (چیرمن) ڈاکٹر ایس۔ این گجندر گڈکر (آنریری سکریٹری) ڈاکٹر ایس۔ ایم کترے، ڈاکٹر پی۔ ایم جوشی اور پروفیسر نجیب اشرف ندوی (مرحوم) پر ایک اکیڈمک کمیٹی بنائی گئی تاکہ ان سے اس ریسرچ سینٹر کو علمی وانتظامی روشنی ملتی رہے۔ ان ممتاز ماہرین کی رہنمائی میں دو سال کی مختصر سی مدت میں ریسرچ سینٹر نے خاصی ترقی کرلی ہے اور ہندی اردو اور لنگوسٹکس میں نایاب اور معیاری کتابوں کا ایک اچھا ذخیرہ جمع ہوگیا ہے۔ اسی طرح اس کی جانب سے چار کتابیں جلد شائع ہوں گی۔ «ہندوستانی زبان» اس ریسرچ سینٹر کا ریسرچ جرنل ہے جس سے اس کے تحقیقی کاموں کی ابتدا ہو رہی ہے۔

مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر کا مقصد ہندوستانی اور اس کی دیگر بولیوں مثلاً اردو، ہندی، ریختہ، گجری، دکنی، اودھی وغیرہ پر کام کرنے کے علاوہ قلمی کتابوں کی ایڈیٹنگ اور مختلف ہندوستانی کی بولیوں کے ڈسکرپٹیو (Descriptive) اور دیگر ادبی ولسانی مطالعے، اور ہندوستانی کی دولسانی (Bilingual) ڈکشنریاں تیار

کرنا ہے ۔ مجھے یقین ہے کہ سچائی ، خلوص اور لگن سے یہ کام پورے ہوتے رہیں گے اور اس ریسرچ سینٹر کے ذریعے ہندوستانی کی ترقی ہوگی اور اس کی دو بچھڑی ہوئی بیٹیوں ، ہندی اور اردو میں گہرا ملاپ ہوگا ۔

★ ★ ★

پروفیسر نجیب اشرف ندوی اردو ، عربی اور فارسی کے بہت بڑے عالم اور ودوان تھے ان کے شاگرد ہندوستان ہی نہیں بلکہ دنیا کے مختلف علاقوں میں پھیلے ہوئے ہیں ۔ ندوی صاحب شروع سے « ہندوستانی زبان » کے پریمیوں میں سے تھے ۔ انھوں نے ہمیشہ « ٹھیٹھ ہندی » یا « خالص اردو » کی بجائے ہندوستانی کو پسند کیا ۔ وہ لکھتے اور بولتے ہوئے ہمیشہ اس بات کا خیال رکھتے تھے کہ آسان اور سرل زبان استعمال کریں ۔ جب ہندوستانی پرچار سبھا نے مہاتما گاندھی میموریل ریسرچ سینٹر کے لئے اکیڈمک کمیٹی بنائی تو اس میں ندوی صاحب کی خدمات بھی حاصل کی گئیں ۔ وہ اپنے تجربے اور انوبھو سے ہر وقت اس ریسرچ سینٹر کو روشنی دیتے رہے ۔ افسوس کہ ۵ ستمبر سنہ ۱۹۶۸ع کو ندوی صاحب معمولی سی بیماری کے بعد انتقال کر گئے ۔ خدا مرحوم کو کروٹ کروٹ چین نصیب کرے ۔

حامد اللہ ندوی

ہندوستانی پرچار سبھا

ماضی — حال — مستقبل

(۱)

« ہندوستانی زبان » گاندھی جی کو بہت عزیز تھی. وہ اس میں ہندو مسلم یکتا کی پرچھائیں دیکھتے تھے. وہ کہا کرتے تھے کہ « ہندی اردو دو ندیاں ہیں ان میں سے ہندوستانی کی تیسری ندی ظاہر ہونے والی ہے »۔ آزادی سے پہلے ہندوستان کے بہت سے نیتا اس بارے میں گاندھی جی کے ہم خیال تھے لیکن جب ہندوستان آزاد ہوا اور بھارت اور پاکستان کے نام سے دو الگ ملک بن گئے تو دل بھی بٹ گئے اور ہندوستانی زبان کیلئے ان کے دلوں میں جو جگہ تھی وہ اب نہیں رہی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جب بھارت کی « سرکاری زبان » کے مسئلہ پر غور کرنے کا وقت آیا تو اکثریت نے ہندی کے حق میں رائے دی اور « ہندی » ناگری لکھاوٹ میں بھارت کی سرکاری زبان بن گئی.

گاندھی جی اپنی اس بات پر قائم رہے کہ « ہندوستانی » ہی بھارت کی « راشٹر بھاشا » بن سکتی ہے چنانچہ انہوں نے « ہندوستانی » کے « پرچار » کیلئے جو « سبھا » وردھا میں قائم کی وہ برابر کام کرتی رہی اور اس کام میں گاندھی جی کے بعض مخلص ساتھی بھی ان کا ہاتھ بٹاتے رہے.

ہندوستانی پرچار سبھا وردھا کی جو رپورٹیں अहवाल (احوال) کے نام سے سنہ ۱۹۵۰ء تک چھپتی رہیں ان کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ جن لوگوں نے ابتدا ہی سے اس مقصد کا ساتھ دیا اور اس سبھا کی بنیادیں قائم کیں ان میں ڈاکٹر راجندر پرشاد، مولانا ابو الکلام آزاد، پنڈت جواہر لال نہرو، ڈاکٹر ذاکر حسین،

اچاریہ کاکا صاحب کالیلکر ، شری بال گنگادھر کھیر ، ڈاکٹر تارا چند ، ڈاکٹر جعفر حسن ، پروفیسر محمد مجیب ، اشرف ندوی ، شری شریمن نارائن اگروال ، شریمتی پیرن بہن کیپٹن ، پنڈت سندر لال ، پنڈت سدرشن ، شری سیتارام سیکسیریا ، شری امرت لال ناناوٹی ، شری دیو پرکاش نائر جیسی بڑی بڑی ہستیاں شامل ہیں ، کاکا صاحب کالیلکر اور شری امرت لال ناناوٹی نے بعد میں بھی احمد آباد ، وردھا اور دھلی کو مرکز بنا کر اپنا کام جاری رکھا اور شریمتی پیرن بہن کیپٹن نے بمبئی کو چنا اور گاندھی جی کے اس مشن کو کامیاب بنانے کی کوشش میں لگ گئیں .

شریمتی پیرن بہن کیپٹن ھندوستان کے مشہور نیتا دادا بھائی نوروجی کی پوتی تھیں . ابتدائی تعلیم بمبئی ھی میں پائی . میٹرک کرنے کے بعد انہیں انگلستان بھیج دیا گیا . دو تین سال وہ وھاں اپنی تعلیم پورا کرنے میں لگی رھیں . ان دنوں ھندوستان کی تحریک آزادی کا غلغلہ ھر طرف بلند تھا ، اور مختلف نیتا اپنے اپنے طور پر ھندوستان کو انگریزوں کی غلامی سے نکالنے کی کوشش میں لگے ہوئے تھے ، کسی نے توڑ پھوڑ اور دھشت پسندی کو اپنایا تو کسی نے قانونی حدود میں رہ کر تگ ودو کرنے کو بہتر سمجھا ، شریمتی پیرن بہن کیپٹن کی رگوں میں گرم خون تھا ، انہیں انقلابی پارٹیاں زیادہ بھائیں اور وہ یوروپ ھی میں شری ساورکر جیسے انقلابی لیڈروں کے ساتھ مل کر کام کرنے لگیں .

لیکن جب وہ ھندوستان آئیں اور گاندھی جی کو قریب سے دیکھنے کا موقع ملا تو وہ بہت متاثر ہوئیں . انہیں بہت جلد احساس ہوگیا کہ وہ جس راستہ پر اب تک چلتی رھیں وہ ان کے مزاج کے خلاف ھے . چنانچہ انہوں نے شری ساورکر کو چھوڑ کر گاندھی جی کا دامن تھاما اور آخر وقت تک انہیں کے بتائے ہوئے راستہ پر چلتی رھیں .

گاندھی جی کا کہنا تھا کہ « ھندوستانی کا مطلب ھندی اردو کی وہ خوبصورت ملاوٹ ھے جسے اتری ھندوستان کے لوگ سمجھ سکیں اور جو ناگری یا اردو لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہو »

شریمتی پیرن بہن کیپٹن نے جب یہاں ھندوستانی زبان کے پرچار کا کام شروع کیا تو ان کے سامنے گاندھی جی کی یہی بات تھی . اسی پر عمل کرتے ہوئے انہوں نے ھندی

اور اردو دونوں زبانوں کو ، ناگری اور اردو (فارسی) دونوں لکھاوٹوں میں ، ہندو اور مسلمان دونوں قوموں کے درمیان ، زیادہ سے زیادہ پھیلانے کیلئے پورے خلوص اور دیانت داری کے ساتھ ایک خاکہ تیار کیا ۔ پہلی پرکشا ، دوسری پرکشا ، تیسری پرکشا ، قابل اور ودوان کے نام سے مختلف مداوج کے نصاب مرتب کئے گئے ۔ ہندی اور اردو کی درسی کتابیں تجویز ہوئیں اساتذہ اور کارکنان کی خدمات حاصل کی گئیں اور جگہ جگہ کلاسس کا انتظام کر کے ہندوستانی زبان کے پرچار کا کام شروع کر دیا گیا ۔

جب مقصد نیک ہو اور کام کرنے والے مخلص ہوں تو ہر تحریک عوام کو اپنی طرف متوجہ کر ہی لیتی ہے ۔ چنانچہ ہندوستانی پرچار سبھا بھی بہت جلد عوام کا مرکز بن گئی اور یہ کام دن دونی رات چوگنی ترقی کرنے لگا ۔

ریاست بمبئی اس معاملہ میں بڑی خوش قسمت ہے کہ اس کو آزادی کے فوراً بعد ہی شری بی ۔ جی ۔ کھیر ، شری مرارجی بھائی ڈیسائی اور شری ایس ۔ کے ۔ پاٹل جیسے مخلص اور با شعور لیڈر مل گئے جنھوں نے ذات پات کے جھگڑوں سے بلند ہو کر عوام کی خدمت کرنا ابتدا ہی سے اپنا شعار بنا لیا تھا انھوں نے ہر قومی مقصد کا ساتھ دیا ، ہر اچھے کام کو سراہا اور ہر اچھی تحریک کی سرپرستی کی ۔ یہ نا ممکن تھا کہ ہندوستانی پرچار سبھا انہیں اپنی طرف متوجہ نہ کرتی ۔ چنانچہ بہت جلد انکی سرپرستی بھی اسے حاصل ہو گئی ۔

ایک طرف عوام کا ساتھ اور دوسری طرف شری مرار جی بھائی ڈیسائی اور شری ایس ۔ کے ۔ پاٹل جیسی با اثر شخصیتوں کی سرپرستی ، پھر کیا تھا بمبئی میں ہر طرف ہندوستانی ہی ہندوستانی کا چرچا تھا طلبہ ہندوستانی پڑھ رہے تھے ۔ اساتذہ ہندوستانی پڑھ رہے تھے حکومت کے کار کن اور پولیس والے ہندوستانی پڑھ رہے تھے غرض کہ یہاں کا بچہ بچہ ہندوستانی پڑھ رہا تھا ایسا لگتا تھا کہ گاندھی جی کا وہ خواب جو ان کے جیتے جی شرمندۂ تعبیر نہ ہوا ان کے مرنے کے بعد اپنا اثر دکھلا کے رہیگا ۔ لیکن افسوس ہے کہ سنہ ۱۹۵۸ میں شریمتی پیرن بہن کیپٹن کی اچانک موت سے ساری امیدوں پر پانی پھر گیا ۔

وہ لوگ جو ابتدا ھی سے شریمتی پیرن بہن کیپٹن کے دست وبازو بن کر کام کرتے رھے ان میں خصوصیت کے ساتھ شری ریاض احمد، شری نندکشور مسر، شری ھاشم رضوی اور شری اردشیردن شاہ قابل ذکر ھیں۔ جب شریمتی پیرن بہن کیپٹن کے انتقال کے بعد کھیت میں چگنے کو کچھ نہ رھا تو پھر ایک ایک کر کے اس ڈال کے سب پنچھی اڑ گئے، صرف شری ارد شیردن شاہ رہ گئے. سکھ کے ساتھی تھے دکھ میں الگ ھونا گوارا نہ کیا اور آج بھی وہ نہایت خاموشی کے ساتھ اسی خلوص اور جذبہ سے ھندوستانی پرچار سبھا کی خدمت میں لگے ھوئے ھیں.

(۲)

سنہ ۱۹۵۸ ء سے سنہ ۱۹۶۲ ء تک کا زمانہ ھندوستانی پرچار سبھا کے لئے بڑا نازک تھا، جو نحیف اور کمزور جان، خلوص اور جذبہ سے بھرپور ایک باھمت دل کے سہارے، تن تنہا، ھر قدم ھر موڑ پر ھندوستانی زبان کو عام کرنے کے لئے صبح شام دوڑ دھوپ کر رھی تھی، وھی نہ رھی تو پھر سبھا کیا رھتی، نہایت بے بسی اور بے کسی کی حالت میں دم توڑنے لگی، شاید دم توڑ بھی دیتی اگر شریمتی گوسی بہن کیپٹن نے آگے بڑھ کر اسے سنبھالا نہ دیا ھوتا.

شریمتی گوسی بہن کیپٹن، شریمتی پیرن بہن کیپٹن کی بڑی بہن ھیں ان کی تعلیم وتربیت کی کہانی بھی تقریباً وھی ھے جو شریمتی پیرن بہن کیپٹن کی تھی، انہوں نے بھی اپنی چھوٹی بہن کی طرح بمبئی ھی میں اپنی ابتدائی تعلیم مکمل کی، پھر انگلستان جا کر آکسفورڈ سے بی، اے، کیا. بعد میں انگریزی ادب میں تحقیقاتی کام انجام دینے کے لئے ان کا انتخاب ھوا. لیکن صحت نے ان کا ساتھ نہ دیا اور وہ اپنی تعلیمی اور ادبی مصروفیات ادھوری چھوڑ کر بمبئی لوٹ آئیں اور یہاں آ کر وہ بھی اپنے ملک کی سیاسی اور سماجی خدمات میں لگ گئیں. آج بھی وہ متعدد سماجی اور تعلیمی اداروں کی صدر، سکریٹری ھیں ان اداروں میں خصوصیت کے ساتھ گاندھی سیوا سینا اور ھندوستانی پرچار سبھا کا نام لیا جا سکتا ھے.

شریمتی پیرن بہن کیپٹن نے دو اھم کام اپنی زندگی ھی میں کر لئے تھے۔ ایک یہ

کہ حکومت بمبئی سے کہہ سن کر نیتاجی سبھاش روڈ پر دو ہزار مربع گز کا ایک پلاٹ حاصل کر لیا تھا اور دوسرا یہ کہ پنڈت نہرو کو بیچ میں ڈال کر گاندھی سمارک ندھی سے پانچ لاکھ روپیہ حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئی تھیں اور یہ تقریبا طے پاچکا تھا کہ حکومت بمبئی کی دی ہوئی اس زمین پر گاندھی سمارک ندھی سے حاصل کئے ہوئے ان روپیوں کے ذریعہ ایک تین منزلہ عمارت تیار کی جائے اور اس میں نہ صرف یہ کہ ہندوستانی پرچار سبھا کا اپنا ذاتی دفتر ہو بلکہ گاندھی جی کی یادگار کے طور پر ایک ریسرچ سنٹر بھی قائم کیا جائے. جہاں ہندی اردو کا کام ایک ساتھ چاہیے اور اس طرح ہندوستانی زبان کی اشاعت علمی وادبی سطح پر بھی ہو.

عمارت کی تعمیر کا کام چل پڑا تو معلوم ہوا کہ موجودہ فنڈ ناکافی ہے لیکن یہ مسئلہ آسانی سے حل ہو گیا بعض تجارتی ادارے آگے آئے ، اور انہوں نے مناسب شرائط پر روپیہ لگاکراس مشکل کو دور کر دیا اور اس طرح یہ عمارت تین منزلہ سے پانچ منزلہ ہو گئی ، فی الحال یہ پوری عمارت ہندوستانی پرچار سبھا کی ملکیت ہے ۔ اس کے کچھ منزلے وہ خود استعمال کرتی ہے اورکچھ عارضی طور پرکرائے پر دے رکھے ہیں ۔

اس عمارت کی تعمیر کے بعد دوسرا مرحلہ یہ تھا کہ ایک طرف ہندوستانی پرچار سبھا کے کاموں کو از سر نو منظم کیا جائےاور دوسری طرف مہاتما گاندھی موریل ریسرچ سنٹر قائم کرنے کے منصوبہ کو عملی جامہ پہنایا جائے۔ پہلے مقصد کو پورا کرنے کے لئے ایک نیا دستور مرتب کیا گیا اور حسب ذیل اراکین پر مشتمل ایک مجلس عاملہ بنائی گئی ۔

شری مرارجی بھائی دیسائی	صدر
شری ایس. کے. پاٹل	نائب صدر
شری شانتی لال شاہ	معتمد اعزازی
شری پی. اے. ناریل والا	اعزازی خزانچی

شریمتی گوشی بہن کیپٹن ، شریمتی کلثوم سایانی ، شری معین الدین حارث ،

ڈاکٹر کیلاش، شری تصدق حسین، شری آر. ایف. بوگا، شری جی. وی. دیویکر اور شری ایس. آر. شرما ـــ اراکین

دوسرے مقصد کے حصول کے لئے حسب ذیل ممبران پر مشتمل ایک اکیڈمک کمیٹی ترتیب دی گئی۔

پروفیسر ڈی. این. مارشل چیرمین
ڈاکٹر ایس. این. گجندر گڈکر آنریری سکریٹری

ڈاکٹر ایس. ایم. کترے، ڈاکٹر پی. ایم. جوشی اور پروفیسر نجیب اشرف ندوی مرحوم ـــ ممبران

فنڈ کی حفاظت اور آمد وخرچ کی نگرانی کے لئے "ہولڈنگ ٹرسٹیز" کے نام سے ایک تیسری کمیٹی بھی بنائی گئی جس کے لئے حسب ذیل حضرات کا انتخاب عمل میں آیا۔

شری مرارجی بھائی دیسائی، شری ایس. کے. پاٹل، شریمتی گوشی بہن کیپٹن، شری پی. اے. ناریل والا اور لیڈی پریم لیلا ٹھاکرسی

اس طرح ہندوستانی پرچار سبھا کی نئی زندگی کا آغاز ہوا اور یکم جون کو ایک سینیئر ریسرچ آفیسر اور ایک ببلیوگرافیکل اسسٹنٹ کا تقرر کر کے سنہ ۱۹۶۷ع میں مہاتما گاندھی موریل ریسرچ سینٹر کی بنیاد بھی رکھ دی گئی. سینیئر ریسرچ آفیسر ڈاکٹر عبد الستار دلوی نوجوان، سرگرم، معتدل مزاج اور علمی وعملی دونوں حیثیتوں سے ایک دلکش شخصیت کے مالک ہیں۔ انہوں نے اکیڈمک کمیٹی کی ہدایتوں اور اس کے صدر وسکریٹری کے مشوروں پر عمل کر کے دو سال کی مختصر سی مدت میں اس سینٹر کے پنپنے، چلنے اور ترقی کرنے کی ساری راہیں کھولدی ہیں۔ فی الحال لائبریری میں چار ہزار ہندی اور چار ہزار اردو اور کچھ انگریزی کتابیں ہیں۔ کیٹلاگنگ کا کام تیزی سے ہو رہا ہے۔ کتابوں کے دینے لینے کے قوانین بن رہے ہیں۔ ایک ہندی کے لئے اور ایک اردو کے لئے دو ریسرچ اسسٹنٹس کا تقرر ہوچکا ہے۔ دو اور کے تقرر کا انتظام ہورہا ہے اور سنٹر کو مزید ترقی دینے اور اس کو زیادہ سے زیادہ مقبول بنانے کی ترکیبیں سوچی جارہی ہیں۔ ایسا لگتا

ہے کہ اس کو مہاراشٹرا کا ایک مثالی ادارہ بننے میں زیادہ دیر نہیں لگے گی۔

(۲)

جب ہندوستانی پرچار سبھا کا نیا دستور بنا تو اس کے حسب ذیل اغراض ومقاصد قرار دئے گئے تھے۔

« (الف) اس سبھا کا اولین مقصد قومی زبان ہندوستانی کو ترویج دینا ہوگا تاکہ سیاسی ، سماجی اور تجارتی مقاصد کے لئے وہ ملک بھر میں عام طور سے استعمال ہو سکے ، اور مختلف لسانی گروہوں کے درمیان رابطہ کا کام انجام دے ۔»

« (ب) ہندی ، اردو ، برج بھاشا ، اودھی ، دکنی ، گجری اور بہت سی اور زبانوں میں تحقیقاتی کام انجام دینا مشترکہ تہذیب کے پھیلانے میں مدد کرنا اور ہندی کی نشوونما اور ترقی میں حصہ لینا جس کو دستور ہند کے سترھویں حصہ میں « سرکاری زبان » قرار دیا گیا ہے ۔»

« (ج) ہندوستانی میں مختلف قسم کے لغات تیار کرنا اور مختلف ریاستوں میں استعمال کرنے کے لئے قواعد اور کتب حوالہ (Reference Books) ترتیب دینا ۔»

« (د) مدارس کے لئے درسی کتابیں مرتب کرنا »

« (ہ) ہندوستانی میں آسان کتابیں تیار کرنا »

« (و) ہندوستان بھر میں ہندوستانی کے امتحانات منعقد کرنا اور ایسے اداروں اور انجمنوں کو منظور کرنا اور مدد کرنا جو ہندوستانی کو زیادہ سے زیادہ عام کرنے کے مقصد سے اس قسم کے امتحانات چلاتے ہیں ۔»

« (ز) ہندوستانی میں علمی وفنی اصطلاحات کے فرہنگ تیار کرنا »

« (ح) مذکورہ بالا سرگرمیوں کو جاری رکھنے کے لئے شاخیں قائم کرنا ، کمیٹیاں بنانا ، فنڈ اکٹھا کرنا ، ہندوستانی میں کتابیں لکھنے والے ادیبوں کی مدد کرنا ،

مدارس، کتب خانے، دارالمطالعے، ٹیچرس ٹریننگ کلاسس، نائٹ اسکول اور اس قسم کے دیگر ادارے چلانا۔»

«(ط) ایسے اداروں کو ملحق کرنا جو مذکورہ مقاصد کے حصول میں سبھا سے تعاون کرنا چاہتے ہیں۔»

«(ی) منقولہ وغیر منقولہ جائداد بنانا اور مذکورہ مقاصد کی تکمیل کے لئے ضروری قدم اٹھانا۔»

اوپر ہندوستانی پرچار سبھا کے ماضی اور حال کی جو دھندلی سی تصویر پیش کی گئی ہے اس کا تجزیہ کرنے پر معلوم ہوگا کہ سبھا نے اب تک جو کچھ کیا ہے وہ محض مقصد (الف) اور (و) کو پورا کرنے کے برابر ہے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا ہندوستانی کی کچھ کلاسس چلا لینے سے یا ایک ریسرچ سنٹر قائم کردینے سے وہ مقصد حاصل ہوجائے گا جو اس زبان کو ملک بھر کے عوام تک پہنچانے کے لئے ضروری ہے۔ اس کا جواب مشکل بھی ہے اور پیچیدہ بھی۔ محض «ہاں» یا «نہیں» میں نہیں دیا جاسکتا۔

جگن ناتھ آزاد نے اپنے ایک سفر نامے «جنوبی ہند میں دو ہفتے» میں، ہندوستان میں عام طور پر بولی اور سمجھی جانے والی زبان کے متعلق اپنے ایک بڑے دلچسپ تجربے کا انکشاف کیا ہے۔ وہ یہ معلوم کرنا چاہتے تھے کہ وہ یا شمالی ہند کے لوگ جو زبان بولتے اور سمجھتے ہیں وہ جنوبی ہند والے بھی بول اور سمجھ پاتے ہیں کہ نہیں۔ اس مقصد کیلئے وہ حیدرآباد سے مدراس تک ہر اسٹیشن پر اترے، ہر آنے جانے والے سے بات چیت کی، ہر پلیٹ فارم اور ہر اسٹال پر لوگوں کو بات کرتے سنا اس طرح ہر ذریعہ سے معلومات حاصل کرنے کے بعد انہیں یہ جان کر حیرت انگیز طور پر خوشی ہوئی کہ وہ جو زبان بولتے ہیں وہ جنوبی ہند کا بچہ بچہ سمجھتا اور بولتا ہے۔

لیکن وہ کونسی زبان تھی جو شمال سے جنوب تک ہر جگہ انہیں مقبول عام

نظر آئی؟ چونکہ وہ اردو کلچر کے پروردہ تھے اس لئے انہوں نے پورے یقین سے
کہدیا کہ وہ «اردو» ہے حالانکہ ہندی والے اس کو کبھی اردو نہیں مانیں گے بلکہ
اس کے برخلاف ان کا اصرار ہے کہ وہ «ہندی» ہے۔

دراصل مشکل اور پیچیدگی اس وقت پیدا ہوئی جب شمال سے جنوب تک عام
طور پر بولی اور سمجھی جانے والی اس زبان کو دو تہذیبی گروہوں نے دو الگ
لکھاوٹوں میں لکھ کر دو الگ نام رکھ دئے۔ ایک تہذیبی گروہ نے ناگری لکھاوٹ میں
لکھ کر اس کو ہندی سمجھا تو دوسرے تہذیبی گروہ نے فارسی لکھاوٹ میں لکھکر اس
کو اردو جانا، حالانکہ دونوں حالتوں میں زبان ایک تھی۔

پھر ایک تہذیبی گروہ کا فطری میلان سنسکرت کی طرف تھا تو دوسرے تہذیبی
گروہ کا عربی وفارسی کی طرف، اسی طرح ایک گروہ مہابھارت اور رامائن کو اپنی
روحانی پاکی کا ذریعہ سمجھتا تھا تو دوسرا صرف قرآن وحدیث کو ساری ہدایات کا
سرچشمہ قرار دیتا تھا۔ ان ساری باتوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ ایک ہی زبان لکھاوٹ کی
تبدیلی اور ہندوستان کی دو بڑی قوموں کے تہذیبی اختلاف اور ذہنی رجحانات کی
وجہ سے آہستہ آہستہ دو ایسی مختلف زبانوں میں تبدیل ہوکے رہ گئی جو ایک دوسرے
کو اپنا رقیب سمجھتی ہیں۔

اس لئے جب بھی ہم ہندوستانی کو عام کرنے کی بات کریں ہمارے ذہنوں میں
یہ بات واضح طور پر ہونی چاہئے کہ یہ صرف دو لکھاوٹوں کو عام کرنے اور اس
میں دو تہذیبی گروہوں کی ترجمانی کو برابر برابر جگہ دینے کا مسئلہ ہے۔

سب سے پہلے ہم لکھاوٹ کے مسئلہ کو لیں۔ جہاں تک ناگری لکھاوٹ کا
تعلق ہے وہ ویسے بھی عام ہورہی ہے۔ یہ لکھاوٹ یوپی، بہار، مدھیہ پردیش
اور راجستھان میں پہلے ہی سے چل رہی تھی، اس لئے وہاں کے لوگوں کے لئے وہ
نامانوس نہیں۔ گجرات اور مہاراشٹر میں رائج زبانوں کی لکھاوٹ بھی تقریبا وہی ہے۔
آسام، بنگال اور پنجاب میں ان کی اپنی زبانوں کی جو لکھاوٹیں ہیں وہ بھی اس سے
زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ صرف اڑیسہ اور جنوبی ہند رہ جاتے ہیں جہاں ہندوستان کی

آبادی کا ایک بڑا حصہ بستا ہے اور جہاں کی زبانیں اڑیہ ، تامل ، تیلگو ، کنڑی اور ملیالم اپنی اپنی ایک الگ لکھاوٹ رکھتی ہیں جن کو ناگری لکھاوٹ سے دور کا بھی لگاؤ نہیں ۔ لیکن ہندی چونکہ ہندوستان کی سرکاری زبان تسلیم کرلی گئی ہے اور یہ ان علاقوں میں بھی پڑھائی جاتی ہے یا پڑھائی جاتی رہی ہے اس لئے یہ لکھاوٹ وہاں کی موجودہ نسل کے لئے نئی نہیں ۔

لیکن جہاں تک اردو (فارسی) لکھاوٹ کا تعلق ہے وہ اس قدر عام نہیں ۔ آزادی سے پہلے اس لکھاوٹ سے شمالی ہند اور حیدرآباد دکن کے ہندو مسلمان سبھی واقف تھے ، لیکن ہندوستان کی تقسیم نے اکثر ہندوؤں کے سوچنے کے طریقے کو بدل کے رکھ دیا اور جیسے جیسے دن گذرتے گئے یہ لکھاوٹ مسلمانوں سے مخصوص ہوکے رہ گئی یا پھر تھوڑے بہت سندھی اور کشمیری اس کو جانتے ہیں اور یہ سب مل کر بھارت کی آبادی کا دسواں حصہ مشکل سے بنتے ہیں ۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر ہمیں ہندوستانی زبان کو عام کرنا ہے تو ناگری لکھاوٹ کے مقابلے میں اردو لکھاوٹ کو زیادہ پھیلانے کی ضرورت پڑیگی تا کہ ایک خاص مدت کے بعد اس کے جاننے والے بھی اتنے ہی ہوجائیں جتنے ناگری لکھاوٹ کے جاننے والے ہیں ۔

عام طور پر حکومتوں کی مدد سے ایسے کام بڑی آسانی سے ہو جاتے ہیں لیکن آج کی بگڑی ہوئی فضا میں اس کی امید رکھنا فضول ہے ، اس لئے بہتر یہ ہوگا کہ ہندوستانی پرچار سبھا «لکھاوٹ» ، «پرویش» اور «پریچے» کے نام سے جو ابتدائی امتحانات چلاتی ہے اس کا نصاب از سر نو مرتب کیا جائے اور بھارت کی ایسی جماعتوں یا انجمنوں سے جو کہ گاندھی جی کی تعلیمات پر اب بھی یقین رکھتی ہیں ، فرداً فرداً درخواست کی جائے کہ وہ اس کے پھیلانے میں سبھا کی مدد کریں ۔

اب دوسرا مسئلہ رہ جاتا ہے اور وہ ہے ہندوستان کی دو بڑی قوموں کی تہذیب اور اس کی ترجمانی کو اس زبان میں برابر برابر کی جگہ دینا اور یہ کام اس وقت ہو سکتا ہے جب ہم لغت ، محاورات ، امثال ، تلمیحات ، قواعد ، عروض اور

اصطلاحات اور ان اجزا کو جن کی ترکیب سے زبان بنتی ہے ، از سر نو مرتب کرنے کا ایک سلسلہ شروع کریں ۔

لغت (शब्द-कोश) : لغت الفاظ اور معانی کے رشتے کو ظاہر کرتا ہے ۔ ہندی اور اردو دونوں زبانوں کے بنیادی الفاظ ایک ہی ہیں لیکن الفاظ کے اس ذخیرہ کو بڑھانے کے لئے جن زبانوں کو ماخذ بنایا گیا وہ دونوں کے ہاں مختلف تھیں ۔ اردو والوں نے زیادہ تر عربی فارسی کا سہارا لیا نتیجہ یہ کہ ان کے لغات میں ہندی کے بعد عام طور پر انہی دو زبانوں کے الفاظ ملتے ہیں اور سنسکرت کے بس خال خال ۔ یہی حال ہندی والوں کا بھی ہے ان کا تہذیبی ورثہ زیادہ تر سنسکرت میں ہے اس لئے انہوں نے نئے الفاظ کے معاملے میں زیادہ تر دارومدار سنسکرت پر رکھا ہے اور عربی وفارسی کی طرف کوئی توجہ نہ دی ،خقدرتی طور پر ان کے لغات میں انہی الفاظ کی فراوانی ہے ۔ اس کمی کو صرف ایک طریقہ سے دور کیا جا سکتا ہے اور وہ یہ کہ ان دونوں زبانوں کے لغات کی مدد سے ایک تیسرا ایسا بنیادی لغت تیار کیا جائے جس میں عام ضرورت کے تمام الفاظ چاہے وہ عربی وفارسی کے ہوں یا سنسکرت کے ، موجود ہوں ۔

اس قسم کا ایک لغت تیار کرنے کی ذمہ داری آج سے کچھ سال پیشتر ہندوستانی پرچار سبھا وردھا نے اپنے سر لی تھی ۔ اردو کے لئے شری ملک احمد طالب اور ہندی کے لئے شری واسو دیوانند شاستری کا تقرر ہوا تھا اور یہ دونوں کئی سال تک ناناوٹی جی ، شریمتی پیرن کیپٹن اور پروفیسر نجیب اشرف ندوی کی نگرانی میں یہ کام انجام دیتے رہے مگر پھر پتہ نہ چلا کہ یہ لغت چھپنے بھی پایا یا نہیں ۔

محاورات (मुहावरा-कोश) : محاورہ عربی لفظ ہے ، گھومنے یا گردش کرنے والی چیز کو کہتے ہیں لیکن قواعد کی زبان میں ایسے لفظ یا فقرے کو کہا جاتا ہے جو اپنے اصلی معنوں سے ہٹ کر کسی اور معنی میں عوام میں چل نکلا ہو ۔ ہندی اور اردو کے محاورے کچھ الگ نہیں ہیں بلکہ اردو والوں نے اس میں اضافہ ہی کیا ہے اور فارسی محاوروں کا ترجمہ کرکر کے اس خوبصورتی سے ہندی محاوروں میں ملا دیا ہے کہ وہ بھی ہندی ہی کے محاورے معلوم پڑتے ہیں ۔

منشی چرنجی لال دهلوی نے «هندوستانی مخزن المحاورات»[1] کے نام سے محاوروں کا ایك ضخیم مجموعہ اردو میں مرتب کیا ہے جو تقریبا دس هزار محاوروں پر مشتمل ہے۔ مقدمہ میں ان محاوروں کا تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ ان دس هزار محاوروں میں مشکل سے ایك چوتھائی ایسے هوں گے جن میں فارسی یا عربی لفظ آئے هیں ورنہ سب کے سب هندی الاصل هیں۔

بھولا ناتھ تیواری کی کتاب «هندی محاورہ کوش» (हिन्दी मुहावरा-कोश)[2] کے دیکھنے سے معلوم هوتا ہے کہ جس طرح اردو والوں نے فارسی کی مدد سے اس ذخیرہ کو بڑھایا ہے اسی طرح هندی والوں نے بھی سنسکرت سے فائدہ اٹھا کر اس ذخیرہ کو اور مالا مال کرنے کی کوشش کی ہے۔

اب هم کو یہ کوشش کرنی هوگی کہ ان دونوں زبانوں کے محاوروں کا از سر نو جائزہ لیں اور ان میں جن کا چلن عام هو ان کا ایك الگ مجموعہ شائع کیا جائے۔

امثال یا کہاوتیں: (कहावत-कोश) عام طور پر لوگ محاورہ یا کہاوت میں فرق نہیں کرپاتے اور ان کے مجموعے مرتب کرتے وقت دونوں کو ایك دوسرے میں ملادیتے هیں حالانکہ دونوں کو ایك دوسرے سے کوئی بہت زیادہ مناسبت نہیں ہے، محاورہ محض ایك لفظ یا فقرہ هوتا ہے جو بذات خود کوئی پورا مفہوم ادا نہیں کرتا اور اپنی تکمیل کے لئیے مزید الفاظ کا رهین منت هوتا ہے لیکن اس کے برعکس کہاوت بذات خود اپنا ایك مکمل مفہوم رکھتی ہے۔

اردو والوں نے کہاوتوں کی طرف کچھ زیادہ دھیان نہیں دیا۔ کچھ لغات میں مل جاتے هیں اور کچھ محبوب الامثال، نجم الامثال اور فرهنگ امثال وغیرہ کے نام سے چھپے هوئے چھوٹے چھوٹے مجموعوں میں۔ اور ان میں بھی تھوڑی سی هندی کہاوتیں هیں تو زیادہ تر عربی وفارسی کے مشہور جملے اور مصرعے۔ علاوہ ازیں ان کا استعمال بھی عام اردو دان طبقے میں کچھ زیادہ نہیں حالانکہ بات میں خوبی اور حسن پیدا کرنے کے لئیے استعاروں کنایوں کی طرح ان کی بھی بڑی اهمیت هوتی ہے۔

۱۔ مطبوعہ مطبع محب هند دهلی ۱۸۸۶ع ۲۔ کتاب محل الہ آباد ۱۹۶۴ع

ہندی والوں کے یہاں اب بھی ان کا استعمال عام ہے اور ان کے اچھے خاصے ضخیم مجموعے کہاوت کوش کے نام سے ملتے ہیں اس سلسلہ میں بھونیشور ناتھ مسر کی مرتب کی ہوئی «کہاوت کوش»[۱] کا نام خصوصیت کے ساتھ لیا جاسکتا ہے۔

ضرورت ہے کہ ہندی اور اردو والوں کے یہاں کہاوتوں کا جو ذخیرہ ہے اس سے فائدہ اٹھا کر ہم بھی عام فہم اور آسان کہاوتوں کا ایک مجموعہ ترتیب دیں۔

تلمیحات (संकेत कोश) ، تلمیح لفظ ، محاورہ اور کہاوت سب پر بھاری ہے۔ وہ جس خوبصورتی اور آسانی سے تہذیبی روایات کی ترجمانی کا کام کرتی ہے بہت کم دوسرے اجزائے زبان کرتے ہیں۔ ہر زبان کی تلمیحات ہی سے پتہ چلتا ہے کہ اس زبان کا رشتہ کس تہذیب یا کس معاشرہ سے جڑا ہوا ہے۔ اردو والوں نے عام طور پر جن تلمیحات کا استعمال کیا ہے اس سے ہندی والوں کو بڑی شکایتیں ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ :۔

«اردو اپنے محسوسات میں ، خیالات میں ، اسلوب میں یہاں تک کہ مقامی رنگ میں بھی فارسی وعربی سے زیادہ متاثر ہے ، اردو والے رستم ، سہراب ، حاتم ، سکندر ، جمشید ، اور نوشیرواں کے زریں کارنامے بڑے فخر سے بیان کرتے ہیں۔ مگر رامائن اور مہابھارت کے ہیروؤں کو بھول جاتے ہیں ، ان کو لیلی مجنوں ، شیریں فرہاد اور یوسف زلیخا کی محبت کی داستانیں زیادہ پسند ہیں۔ اور ہیر رانجھا ، لورک وچندا اور ڈھولہ مارو جیسی ہندی نژاد پریم کتھاؤں سے کوئی دلچسپی نہیں۔ ان کے من کو دجلہ وفرات جیسی بدیسی ندیاں ، طور وقاف جیسے بدیسی پہاڑ ، نرگس وسوسن جیسے بدیسی پھول اور قمری وبلبل جیسے بدیسی پرندوں کی خوبصورتی موہ لیتی ہے ، اور گنگا وجمنا جیسے ہندوستانی دریا ، وندھیا وہمالیہ ، جیسے ہندوستانی پہاڑ چمپا وچنبیلی جیسے ہندوستانی پھول اور کوئل ومینا جیسے ہندوستانی پرندے ذرا نہیں بھاتے»[۲]۔

تقریبًا اسی قسم کی جانبداری کی شکایات اردو والے بھی ہندی والوں سے کر سکتے ہیں لیکن اگر ذرا دل بڑا کر کے دیکھا جائے تو یہ ساری شکایتیں فضول معلوم ہوتی ہیں کیونکہ ہر تہذیبی گروہ مجبور ہوتا ہے کہ اپنی ہی روایات کا سہارا لے کر

۱ — बिहार राष्ट्र भाषा परिषद पटना 1966
۲ — Persian Influence on Hindi ص ۱۲

بات کو آگے بڑھائے چونکہ ان روایات سے اس گروہ کے سبھی افراد آگاہ ہوتے ہیں اس لئے اس کو ان کے ذریعہ اپنی بات سمجھانے میں بڑی آسانی ہوتی ہے۔

تلمیحات کے سلسلہ میں اردو میں تھوڑا بہت کام ہوا ہے، ہندی والوں نے اس کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں کی اچھا ہو اگر دونوں کی تلمیحات سے فائدہ اٹھا کر عام استعمال کے لئے ایک مختصر سا مجموعہ ہم بھی تیار کریں۔ اس سے دو تہذیبی گروہوں کو قریب لانے میں بڑی مدد ملے گی۔

قواعد (व्याकरण) ، زبان کے صحیح استعمال کی راہیں متعین کرنا قواعد کا کام ہے۔ الفاظ کو قواعد کے پیمانوں سے ناپتے وقت عام طور پر اسم، فعل، حرف اور ضمیر میں تقسیم کر دیا جاتا ہے اور جیسے جیسے ان کی حالتیں بدلتی جاتی ہیں ویسے ویسے ان کا دائرہ بھی وسیع ہوتا جاتا ہے۔ چونکہ اردو زبان کی بنیاد ہندی پر ہے اس لئے اس کے تمام فعل، فاعل، مفعول، اضافتیں، ضمیریں اور رابطے ہندی ہیں۔ عربی وفارسی یا کسی اور زبان کا کوئی اثر ہے تو وہ اسماء وصفات کی حد تک ہے اور بس۔ لیکن یہ اپنی ظاہری شکل وصورت میں ہندی سے الگ اس لئے لگتے ہیں کہ ان کی وضاحت کرنے کے لئے جو اصطلاحات استعمال ہوتی ہیں وہ عربی سے مستعار ہیں۔ اگر ان کے ساتھ ساتھ ان کے ہندی مترادفات بھی دیدئے جائیں تو یہ غلط فہمی دور ہوجائے گی اور اس طرح اپنی نئی شکل میں یہ ہندوستانی کے قواعد معلوم دیں گے۔

عروض (छन्द: शास्त्र) : عروض اس فن کو کہتے ہیں جس سے اشعار کا وزن معلوم ہوتا ہے۔ ہندی میں اس فن کو چھند شاستر کہتے ہیں، دونوں میں شعر ناپنے کی ٹکنک وہی ہے۔ اگر اردو والے اس کو حرف وحرکت سے ناپتے ہیں تو ہندی والے وزن اور ماتراؤں سے۔ البتہ ادب کی بعض اور اصناف کی طرح یہاں بھی اردو والوں کا جھکاؤ عربی وفارسی بحروں کی طرف رہا تو ہندی والوں کی پوری کویتا سنسکرت کے چھندوں کی بنیاد پر استوار ہوئی ہے۔ وہ اگر غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی اور قطعہ وغیرہ کے نام سے عربی وفارسی اوزان میں اپنے جذبات وافکار کو موزوں کرتے رہے تو انہوں نے بھی کنڈلیا، سویا، چوپائی، دوہا اور رولا وغیرہ کے

روپ میں ہمیشہ اپنے خیالات کو نظم کیا۔ اس طرح دونوں ایک جگہ سے چلنے کے باوجود دو مخالف سمتوں میں مڑگئے ہیں۔

جہاں تک ہندی والوں کا تعلق ہے وہ بڑی تیزی سے اردو شاعری کو ہندی قالب میں ڈھال رہے ہیں اس لئے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ اردو شاعری کے مزاج یا اس کی فنی خصوصیات سے ناواقف ہیں لیکن اسکے برعکس اردو والوں میں ہندی چھندوں کا بہت کم رواج ہے۔ یہ ہندوستانی والوں کا فرض ہوگا کہ وہ دونوں کی اس دوری کو دور کریں اور اس کا طریقہ بھی یہی ہوسکتا ہے کہ عروض اور چھند شاستر دونوں میں سے آسان اور عام پسند اوزان کو لیکر ایک مجموعہ تیار کیا جائے اور دونوں کو ایک دوسرے کے فن سے دلچسپی لینے کا موقع فراہم کیا جائے۔

اوپر ہم نے تفصیل کے ساتھ اردو اور ہندی دونوں زبانوں کے اجزائے ترکیبی اور ان کی ترتیب نو کا ذکر کیا ہے۔ یہ کام بظاہر کچھ مشکل دکھائی دیتا ہے لیکن اگر ہم واقعی گاندھی جی کی تعلیمات پر یقین رکھتے ہیں اور ہمیں ہندوستانی کو واقعی عوام میں مقبول بنانا ہے تو ہمیں یہ کام انجام دینا ہی ہوگا، چاہے اس کے لئے ایک مدت کیوں نہ درکار ہو۔ یہ ضروری نہیں کہ ہم یہ سب کام ایک ساتھ ہاتھ میں لیں، یکے بعد دیگر بھی سلسلہ وار پورا کیا جاسکتا ہے۔

اس قسم کے جو مجموعے بھی ہم شائع کریں، ان کے دو حصے ہونے چاہئیں، ایک ہندی لکھاوٹ میں اور دوسرا اردو لکھاوٹ میں اور دونوں ایک ساتھ مجلد ہوں۔ جو ہندی لکھاوٹ کو آسان سمجھتے ہیں وہ ہندی لکھاوٹ کے حصے میں اور جو اردو لکھاوٹ کو آسان سمجھتے ہیں وہ اردو لکھاوٹ کے حصے میں اپنے کام کی بات ڈھونڈ لینگے اور دونوں لکھاوٹوں پر بار بار ان کی نظر پڑنے کی وجہ سے دونوں سے ان کی دلچسپی بھی باقی رہے گی۔

اور پھر یہ تمام مجموعے سلسلہ وار ہندوستانی لینگویج سیریز (Hindustani Language Series) کے نام سے زیادہ سے زیادہ تعداد میں چھاپ کر کم سے کم قیمت میں فروخت کرنا ہوگا تا کہ اس کا فائدہ عام لوگ اٹھائیں اور ہر طرف ہندوستانی کا بول

بالا ہو۔ اس قسم کی پاپولر سیریز (Popular Series) کی مثالیں انگریزی جیسی بین الاقوامی اور ترقی یافتہ زبان میں بھی پائی جاتی ہیں۔ اس سے زبان کی مقبولیت میں اضافہ ہوتا ہے۔

ہندوستانی زبان کو عام کرنے کی جو تجاویز اوپر پیش کی گئی ہیں ان کا ایک سرسری جائزہ لینے پر معلوم ہوگا کہ یہ ساری تجاویز اس زبان کو صرف ایک عوامی وادبی سطح تک مقبول بناسکتی ہیں۔ ترقی یافتہ قوموں اور ملکوں کے یہاں زبان کا استعمال اس سطح پر جا کر رک نہیں جاتا بلکہ ان پر اک ایسا وقت بھی آتا ہے کہ جب سائنس اور ٹکنالوجی کے راز اپنی زبان میں سمجھنے اور سمجھانے کے لئے انہیں نئی نئی علمی اصطلاحات بھی بنانی پڑتی ہیں۔

اصطلاحات کیا ہوتی ہیں، ان کے وضع کرنے کا طریقہ کیا ہے، اور ان کے بناتے وقت کن کن زبانوں اور اصولوں کی مدد لی جاسکتی ہے وغیرہ ایسے سوالات ہیں جن کا جواب دینے کی وقتاً فوقتاً ہندی اور اردو دونوں زبانوں کے اہل علم نے کوشش کی ہے۔ ہم کو ابھی ان جھگڑوں میں نہیں پڑنا ہے اس لئے کہ یہ منزل ابھی بہت دور ہے۔ فی الحال اگر ہم ہندوستانی کو عوامی اور ادبی سطح تک بھی مقبول بنادیں تو یہ ہمارا بہت بڑا کارنامہ ہوگا۔ یہ ہمارے اغراض ومقاصد اور گاندھی جی کا منشا، دونوں کے عین مطابق ہے۔

ڈاکٹر عبد الستار دلوی

اردو کا ہندوستانی رجحان

زبانوں کے مطالعہ سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ وہ مختلف ذیلی بولیوں اور مختلف ادبی اسالیب پر مشتمل ہیں۔ یہی حال اردو کا بھی ہے۔ چنانچہ اپنے «معیار» کے تخمینی لیبل کے ساتھ وہ دہلوی اردو، لکھنوی اردو، دکنی اردو، بیگماتی اردو وغیرہ متعدد بولیوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اسی طرح اردو ادب بھی اپنے اسالیب، لب ولہجہ، انتخاب الفاظ اور مختلف لسانی وادبی اقدار اور رجحانات کے لحاظ سے تین اسالیب یا رجحانات میں منقسم ہے۔ اردو کا پہلا اسلوب وہ ہے جسے مسجع ومقفیٰ اسلوب کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔ اس میں اردو مبالغہ وبلند پروازی کے بازوؤں سے اڑتی ہے اور قافیوں کے پروں سے فرفراتی ہے۔ شوکت الفاظ کے زور سے آسمان پر چڑھتی ہے اور استعاروں کی تہہ میں ڈوب جاتی ہے۔ مجموعی حیثیت سے اس اردو کا سارا رجحان فارسی اور عربی الفاظ، ترکیبیں اور تلمیحیں ہیں۔ اردو کا دوسرا رجحان ہندوستانی رجحان ہے، جس میں فارسی عربی کی نئی کٹے بغیر ہندی الاصل لسانی وادبی روایات سے میل کھا کر سبک، سادہ، سلیس شیریں اور کومل بن جاتی ہے۔ اس کی «سادگی واصلیت» بھاشا سے آتی ہے۔ اس میں بارہ ماسے ہیں، گیت ہیں، دوہے ہیں اور ان سب سے بڑھ کر ہندوستانی مزاج اور فکر کی آمیزش ہے۔ تیسرا رجحان انگریزی کا رجحان ہے جس میں سادگی اور صاف گوئی (Directness) کے ساتھ عالمانہ وقار اور سنجیدگی ہے۔ جدید اردو نثر پر اس رجحان کے اثرات گہرے ہیں۔ شاعری میں نظم اور سانیٹ اسی کی دین ہیں۔ ثانی الذکر ہندوستانی رجحان کے علاقائی رنگ روپ دکنی، گجری اور ریختہ کے نام سے موسوم ہیں، لیکن عجیب اتفاق ہے کہ شمال میں ریختہ اپنے قدیم دور میں «زبان ہندوستان» کی بجائے «زبان اردوئے معلیٰ» کی طرف مڑی، اسکے برعکس جنوب میں دکنی نے ہندوستانی پن کو ہمیشہ اپنائے رکھا۔

اردو میں لسانی اعتبار سے «ہندوستانیت» کا یہ رجحان دکنی کے دور دوم سے شروع ہوتا ہے جبکہ اورنگ آباد اور اس کے نواح میں دکنی اردو اور شمالی اردو کے ملاپ سے زبان کا ایک ملاجلا رنگ پیدا ہورہا تھا۔ اورنگ زیب کے زمانہ میں اورنگ آباد میں شمالی اردو اور دکنی اردو کے ملاپ سے اس زبان کا جو رنگ نکھر رہا تھا اسے دکنی اردو اور شمالی اردو سے ہٹ کر اس زبان کے ابتدائی عالموں نے «اورنگ آبادی» کے نام سے یاد کیا ہے جو در اصل مہاتما گاندھی کی کلپنا یا تصور ہندوستانی کی غیر شعوری لیکن عملی شکل ہے۔ اس سلسلے کی اہم دستاویز عزیز اللہ ہمرنگ اورنگ آبادی کی «تفسیر چراغ ابدی» ہے جو انہوں نے سنہ ۱۲۲۱ ھ مطابق سنہ ۱۸۰۶ ء میں لکھی، ابتدائیہ میں ہمرنگ لکھتے ہیں:

«اگرچہ بعض عزیزوں نے زبان دکھنی ہندی آمیز میں تفسیر جزو آخر کی لکھی ہے لیکن بہ سبب الفاظ دکھنی لطف زبان ہندی کا پورا نہیں پاتا اور دل یاروں کا واسطے مطالعہ اس کے رغبت کم لاتا ہے اس واسطے خاطر قاصر میں اس فقیر کی آیا کہ تفسیر جزو آخر کی زبان ہندی میں کہ بالفعل اورنگ آباد کے لوگوں کا محاورہ ہے، لکھیے»[1] یہ «بالفعل اورنگ آبادی» ولی، سراج، دؤاد، عاجز اور شاہ قاسم کی زبان ہے جسے وہ عزیز اللہ ہمرنگ سے پہلے نظم کرتے رہے ہیں۔

اردو کے ادیب و شاعر، مدرسوں کے فارغ التحصیل تھے اور عربی وفارسی ان کے ذہنوں میں گھر کر گئی تھیں غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کی زبان اور انداز بیان میں عربی وفارسی کی چھاپ اور ان کے اسلوب پر انہیں زبانوں کا رنگ چھایا ہوا ہے۔ میر امن کی باغ وبہار اور میر عطا حسین تحسین کی «نو طرز مرصع» اور اسی قبیل کی دوسری تصنیفات جنکا تعلق فورٹ ولیم کالج سے ہے عربی وفارسی کے تراجم ہیں اور اس لحاظ سے ان ترجموں کا فارسی وعربی کے اثرات سے محفوظ ہونا غیر فطری بھی تاہم بعد کی کتابوں مثلاً نہال چند لاہوری کی «مذہب عشق»، سرور کی فسانۂ عجائب، سرشار کی فسانۂ آزاد، نذیر احمد کی توبۃ النصوح میں عربی وفارسی اثرات کی شدت اور مسجع

۱— ڈاکٹر عبد الحق: پرانی اردو میں قرآن شریف کے ترجمے اور تفسیریں مطبوعہ «اردو» جنوری سنہ ۱۹۳۷ء ص ۳۲

وستقفی عبارت کی بہتات ان ادیبوں کی ابتدائی تعلیم اور تربیت کا نتیجہ ہے ، پھر فارسی عرصہ سے ہندوستان کی سرکاری زبان کی حیثیت سے بھی رائج تھی اور عرصہ دراز سے اسکا طوطی بول رہا تھا اور تہذیب وشائستگی کا نمونہ سمجھی جاتی تھی ، لہذا اسکا تتبع غیر شعوری طور سے ہماری ہندوستانی فکر کا لازمی جز بنتا گیا۔ آزاد جو فارسیت سے بہت زیادہ مغلوب ہیں ، اردو کی اس خامی اور کمزوری کو محسوس کرچکے تھے اور اسے اردو کی رفتار ترقی کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ خیال کرتے تھے۔ انہوں نے اپنی مشہور کتاب «آب حیات» میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے ، آزاد کے مندرجہ ذیل خیال سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اردو کو ہندوستان گیر اور اسی لحاظ سے ہندوستانیت سے مملو زبان دیکھنا چاہتے تھے ، اور اپنے عہد کے رجحان کو جس میں وہ فارسی کا رنگ وآہنگ اور اسلوب اپنائے ہوئے تھی ، اردو کی ترویج واشاعت میں سب سے بڑی مشکل تصور کرتے تھے۔ آزاد لکھتے ہیں :

«خاص وعام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چنپا چمیلی کی خوشبو بھول گئے ، ہزارو بلبل ونسرین وسنبل جو کبھی دیکھی بھی نہ تھی ان کی تعریفیں کرنے لگے۔ رستم واسفندیار کی بہادری ، کوہ الوند اور بے ستون کی بلندی ، جیحوں سیحوں کی روانی نے یہ طوفان اٹھایا کہ ارجن کی بہادری ، ہمالہ کی ہری ہری پہاڑیاں ، برف بھری چوٹیاں اور گنگا جمنا کی روانی کو بالکل روك دیا»۔

مولانا محمد حسین آزاد ادیب اور شاعر تھے اور ایك مصلح کا ذہن رکھتے تھے۔ آزاد کا یہ اصلاحی رجحان ادب وشعر کے ساتھ زبان واسلوب کے بارے میں بھی تھا۔ سنہ ۱۸۵۷ع کی انقلابی وسیاسی تحریك کی ناکامی کے بعد کی تحریکیں ، انگریزی حکومت ، انگریزی تہذیب اور انگریزی زبان سے سمجھوتے کی حیثیت رکھتی ہیں جو اخلاقی بھی ہیں اور اصلاحی بھی ، اس عہد کی ساری علمی ، ادبی ولسانی کوششیں اصلاحی مقاصد لیے ہوئے تھیں۔ زبان وادب کے سلسلے میں ان اصلاحی تحریکوں کی شعوری کوششیں سر سید کا حصہ ہیں ، جنہیں اردو کو سائنٹفك زبان بنانے کا خیال پیدا ہوا۔ تہذیب الاخلاق کے مضامین اور دیگر تصانیف اور اسی طرح حالی کے نثری کار نامے

ادیب اور زبان ہر لحاظ سے اس ادبی ولسانی اصلاحی تحریک کے ابتدائی نقوش ہیں جو ما بعد کے ہندوستان کو ہندوستانی کے روپ میں مشترکہ زبان دیتے جو ہندوستانیت سے پُر ہوتی اور جو فارسی، عربی اور سنسکرت کے لسانی سرمایہ سے اٹوٹ رشتہ برقرار رکھتے ہوئے ایک طرف رجب علی بیگ سرور، نذیر احمد، سرشار، ابو الکلام اور نیاز فتحپوری کی اردو سے الگ عام فہم، سادہ وسلیس زبان ہوتی اور دوسری طرف موجودہ ہندی سے الگ ہوکر جمہوری زبان کے دھارے میں مل کر مہاتما گاندھی کی مشترکہ زبان کا اٹوٹ حصہ بنتی.

محمد حسین آزاد زبان میں بھاشا اور فارسی آمیزش سے نیا رنگ واسلوب اور بھاؤ پیدا کرنا چاہتے تھے. اس خیال کو "آب حیات" سے پہلے وہ اپنے اس لیکچر میں بھی پیش کرچکے تھے جو انہوں نے جدید شاعری کے بارے میں سنہ ۱۸۷۴ء میں لاہور میں دیا تھا. آزاد کے ان خیالات کے اعتبار سے ایسے معلوم ہوتا ہے کہ اگر آزاد زندہ ہوتے تو گاندھی جی کی ہندوستانی تحریک میں ان کے شانہ بشانہ چلتے - کہتے ہیں:

"اے گلشن فصاحت کے باغبانو! فصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغہ اور بلند پروازی کے بازؤں سے اڑے، قافیوں کے پروں سے فرفر کرتے گئے. لفّاظی اور شوکت الفاظ کے زور سے آسمان پر چڑھتے گئے اور استعاروں کی تہ میں ڈوب کر غائب ہوگئے - تب اس موقع پر ہمیں کیا کرنا چاہئے؟ ہمیں چاہئے کہ اپنی ضرورت کے بموجب استعارہ اور تشبیہہ اور اضافتوں کے اختصار فارسی سے لیں. سادگی اور اظہار اصلیت کو بھاشا سے سیکھیں. لیکن انہیں پر قناعت ناجائز کیوں کہ اب زمانہ کچھ اور ہے. ذرا آنکھیں کھولیں کے تو دیکھیں کے کہ فصاحت وبلاغت کا عجائب خانہ کھلا ہے. جس میں یورپ کی زبانیں اپنی اپنی تصانیف کے گلدستے، ہار طُرّے، ہاتھوں میں لئے کھڑی ہیں اور ہماری نظم خالی ہاتھ الگ کھڑی منہ تك رہی ہے لیکن اب وہ بھی منتظر ہے کہ کوئی صاحبِ ہمّت ہو جو میرا ہاتھ پکڑ کر آگے بڑھائے".

اردو کو ہندوستانی رنگ روپ، لب ولہجہ، روز مرہ ومحاورہ دینے کا

رجحان جسکا پتہ ھمیں سرسیّد اور آزاد کے یہاں ملتا ھے ، اس کی ابتدا دراصل اردو کے تشکیلی دور ھی سے شروع ھو چکی تھی اور اس ھندوستانی زبان کی ترقی اور عروج کی ساری عمارت جن بنیادوں پر کھڑی کی جارھی تھی وہ کسی صورت میں غیر ھندوستانی نہیں تھی۔ اس زبان کا قدیم ادب جو اردو اور ھندی کا مشترک سرمایہ ھے مقامی پھل پھول ، رسم وفا وجفا ، حسن وعشق اور منظر نگاری سے پُر ھے ؛ عہد آزاد میں چونکہ قدماء کے دواوین اور تشکیلی دور کا ادب منظر عام پر نہیں آیا تھا ، اس لئے شاید آزاد کو یہ خیال گذرا جسکا اعادہ انھوں نے اپنے مندرجہ بالا بیان میں کیا ھے اور جیسے اپنے عہد سے فوراً پہلے اور خود اپنے عہد میں اس مخصوص رجحان کو وہ اپنے سامنے دیکھ رہے تھے۔ ورنہ قدیم اردو شاعری (دکنی اور ریختہ) دونوں ھندوستانی خصوصیات سے پُر ھیں اور مقامی روز مرہ ومحاورہ کی تابع ھے۔ تاہم اگر ھم قدیم ادب کو زبان کے لحاظ سے متروک (Obsolete) خیال کریں تب بھی ھندوستانی ادب کو جدید دور میں داخل ھوتے وقت دکن میں ولی ، سراج اور داؤد اور شمال میں میر ، تاباں ، میرحسن ، مصحفی ، انشا ، جیسے شاعر ملے جو برھمنیت اور مسلمانی کا امتزاج رکھتے تھے ، جو کعبہ وکنشت اور دیروحرم میں کوئی امتیاز نہیں قائم رکھتے تھے ، جو قومی یکجہتی کے علمبرداروں میں سے تھے ، جنکی تشبیہیں اور استعارے ، اور علامتیں واشارے ھندوستانی تھے ، اور جنکی زبان شمال وجنوب کے ربط باھمی (ھریانی ، مراٹھی ، گجراتی ، پنجابی) کا لازمی نتیجہ تھی۔ فرق صرف اسقدر تھا کہ ھر مقامی شاعر یا نثر نگار فطری طور پر مقامی لہجہ اور اسلوب والفاظ کا اپنے آپ کو زیادہ پابند کر لیتا تھا۔

ھندوستانی زبان کے تشکیلی ادب کے فوراً بعد اور جدید ھندی واردو سے پہلے جو زبان مہاتما گاندھی کے تصور ھندوستانی کی پابندی کرتی ھے ، اسکی بہترین مثالیں ھمیں ولی اور اسکے معاصرین کی شاعری میں دکھائی دیتی ھیں۔ ولی کی زبان کو ھم اس ملی جلی ھند الملی زبان کا خوبصورت نمونہ قرار دے سکتے ھیں ، ان کی شاعری اور زبان ھندی وعربی فارسی تہذیبی ولسانی روایتوں کا خوبصورت امتزاج ھے۔ ولی نے جن ھندی وسنسکرت الاصل الفاظ کو اپنی ھندوستانی شاعری کا جز بنا کر ان الفاظ کو خیال

بنانے کی کوشش کی ہے اور جس سے ہم سب متاثر ہیں اور محبت کرتے ہیں۔ اسکے چند نمونے درج ذیل ہیں:—

ساجن یا سجن بمعنی محبوب ودلبر ،
سج : دھن ، ادا : شان
سرجنا : پیدا کرنا
سمرن : تسبیح — سناسی : جوگی — سنگات : ساتھی
سنگرام : لڑائی — سندر : حسین — شکر بچن : میٹھے بول
کپٹ : حسد — کٹک : لشکر — کدھیں : کبھی
دان : خیرات — درس یا درشن : دیدار — دیوا : دیا
دھرم دھاری : ایمان والا — چندر : چاند
چھبیلا : خوش وضع — چھند بھری : نازوں بھری
پیڑ : درد — پیم : عشق — پیتم یا پیا : معشوق
پنتھ : طریق ، مذھب — انکھیاں : آنکھیں
نین : آنکھ

ولی ، سراج ، داؤد ، قاسم اور عاجز وغیرہ اورنگ آبادی شعرا کی زبان حیدرآباد اور اس کے نواح کی دکنی نہیں ہے بلکہ جیسا کہ ما قبل السطور میں بتایا جاچکا ہے دکنی اور شمالی اردو کے ملاپ اور ربط سے بنی ہے ۔ قدیم دکنی پر سنسکرت اور پراکرتوں کے علاوہ مقامی زبان مراٹھی کا اثر بھی حد درجہ غالب ہے ۔ دکنی اردو کے اس دور دوم میں جو ولی اور اسکے معاصرین کا دور ہے ، زبان کو ہندوستانی کا لب ولہجہ ملا اور وہ علاقائی اثرات کے ساتھ شمال اور جنوب میں رابطے کی زبان کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئی ۔ ولی نے تو تاریخی ، مذھبی اور معاشرتی تلمیحوں کو اپنایا ۔ رستم واسفندیار کی جگہ ارجن نے بان چلائے ، مکہ ومدینہ کی جگہ کاشی وہردوار کا طواف کیا ، حور وملائک کے ساتھ کرشن کی گوپیوں میں گھرا رہا ، سنیاسیوں اور جوگیوں کو اہل اللہ کی صف میں لا بٹھایا ، جیحون اور سیحون کی بجائے گنگا ، جمنا اور

زبدا وتاپتی سے اپنی شاعری کو سجایا اور عید کے ساتھ دیوالی کے دیوں سے بھی روشنی حاصل کی۔

جودھا جگت کے کیوں نہ ڈریں تجھ سوں اے صنم
ترکش میں تجھ نین کے ہیں ارجن کے بان آج

اے صنم تجھ جبیں اُپر یہ خال ہندوے ہر دوار باسی ہے
تب کا مشتاق جی ہے لچھمن سوں کشن سوں جبکہ رام نامی ہے
گرچہ لچھمن ترا ہے نام ولیے اے سجن تو کسی کا رام نہیں
زلف تیری ہے موج جمنا کی پاس تِل اسکے جیو سناسی ہے

تری زلفاں کے حلقے میں دِسے یوں نقش رخ روشن
کہ جیسے ہند کے بھیتر لگیں دیوے دیوالی میں

اردو شاعری کے عہد وسطی میں میر سے لیکر غالب تک تقریبا ہر شاعر نے سہل ممتنع میں شعر کہے، میر کی غزل:

ہستی اپنی حباب کی سی ہے یہ نمائش سراب کی سی ہے

اور غالب کی غزلیں مثلا:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے آخر اس درد کی دوا کیا ہے

یا مومن کی غزل:

تم میرے پاس ہوتے ہو گویا جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اردو کی منتخب سادہ وسلیس غزلیں ہیں۔ تاہم اس عہد میں اگر کسی نے شعوری طور پر سادہ، سلیس اور بول چال کی زبان استعمال کی ہے تو وہ تنہا نظیر کی ذات ہے۔ نظیر نے آج سے تقریبا ڈیڑھ سو سال پہلے عوام کی بولی کو وہ اہمیت دی کہ خود ان کی اپنی ذات ناقدین کے لئے اختلاف کا باعث بنگئی۔ کسی نے اسکی شاعری کو عامیانہ شاعری کے لقب سے یاد کیا تو کسی نے نظیر کو آسمان اردو شاعری پر چمکتا ہوا تنہا ستارہ

کے الفاظ سے نوازا ۔ گو حاتم کے زمانے سے ایسے الفاظ کو جو عوام الناس کی زبانوں پر چڑھے ہوتے تھے زبان سے نکالنے کی تحریک شروع ہوچکی تھی تاہم نظیر نے اسی زبان کو رائج کرنے کی کوشش کی اور اسے شعر وادب میں برتا تاکہ اسے عوام سمجھ سکیں اور جو ہندوستانیت سے پر ہو ، حاتم اور ناسخ کی « اصلاح زبان » کی اس تحریک کے خلاف نظیر کا یہ علم بغاوت تھا کہ جس نے « خالص اردو » کے اس تصور کو « کارگہِ شیشہ گراں » ثابت کیا اور متروکات کے سہارے اردو کے ذخیرۂ الفاظ کو وسیع کرنے میں مدد لی اور انہیں متروکات میں سے ایسے سبک ، کومل اور خوش نما الفاظ لئے جنکا مفہوم نازک اور معنی وسیع ہیں ۔ نظیر نے صرف الفاظ کی اس دروبست سے ہی کام نہیں لیا بلکہ نئے نئے الفاظ اور اصطلاحیں بھی اختراع کیں اور اس لحاظ سے اردو فرہنگ کو وسیع کیا ۔ ذخیرۂ الفاظ میں یہ وسعت اردو کے کسی دوسرے شاعر کے ہاں دکھائی نہیں دیتی ۔ زبان کے باب میں نظیر کی سب سے بڑی خصوصیت ایجاد اور اختراع ہے ۔ وہ حسب ضرورت خود لفظ گھڑتے ہیں اور اسکی مطلق پرواہ نہیں کرتے کہ زبان کے Purist اسے ٹکسال باہر کریں گے ۔ انہوں نے ہندی کے لاتعداد الفاظ استعمال کئے ہیں ، اسلئے کہ وہ ان الفاظ کو اردو کا جز سمجھتے تھے انہوں نے « ہندی تعریف سے بھی بہت کام لیا ہے جیسے راجہ سے رجرا ، اور ہندی ڈھنگ پر الفاظ ترتیب دئے ہیں » ۔ نظیر کی نظم « پری کا سراپا » کے چند مصرعے ملاحظہ ہوں کہ جن سے ان کے ہندوستانی لب ولہجہ اور « جو بولو وہ لکھو » کے خیال پر روشنی پڑتی ہے ۔

چتون کی دغا ، نظروں کی لپٹ ، سینوں کی لڑاوٹ ویسی ہے
گالوں کی دمک ، خوبی کی جھمک ، رنگوں کی گھلاوٹ ویسی ہے
بندوں کی ہلت ، جھمکوں کی جھکت ، بالی کی ہلاوٹ ویسی ہے
ٹھٹوں کی اڑاوٹ اور غضب ، قہ قہ کی ہنساوٹ ویسی ہے

اسی انداز میں غزل کے شعر ملاحظہ ہوں ۔

کدھر ہے آج الہی وہ شوخ چلبلیا ۔۔۔ کہ جس کے غم نے مزا دل ہوا ہے تج کلیا

سو یار آپ نہ آیا رقیب کو بھیجا ہزار حیف ہم ایسے نصیب کے بلیا

اردو کو فارسی کے رنگ سے آزاد کرنے کا رجحان متاخرین کے یہاں بھی ابھرا اور اس بات پر زور دیا گیا کہ زبان کو ملکی اصطلاحوں ، محاوروں اور روز مرہ سے سجایا جائے چنانچہ داغ کا شعر ہے :

کہتے ہیں اسے زبان اردو جس میں نہ ہو رنگ فارسی کا

اردو زبان کی یہ تعریف محض شعری ضرورت اور قافیہ کا استعمال نہیں بلکہ داغ کی شاعری اردو کی اس تعریف کا بھر پور نمونہ ہے ۔ داغ نے اپنی شاعری کو فارسی تراکیب اور تشبیہوں اور استعاروں کی بجائے ہندوستانی روز مرہ اور محاورے سے زینت بخشی ۔ بقول مولوی عبد الحق «داغ کا کمال یہ ہے کہ وہ محاورہ یا روز مرہ اس طرح لکھ جاتا ہے کہ خبر تک نہیں ہوتی ، جیسے کوئی بات چیت کرتا ہو ۔ بہت سے ایسے محاورے اور روز مرہ کے جلسے جو ابتک تحریر میں نہیں آئے تھے ، ان کے کلام کی وجہ سے محفوظ ہو گئے ۔ جو مقبولیت ان کو حاصل ہوئی وہ ان کے کسی ہم عصر کو نصیب نہیں ہوئی خاص وعام دونوں ان کے کلام کا مزہ لیتے اور سر دھنتے ہیں ۔ ان کے کلام کی مقبولیت کی وجہ زبان کی صفائی اور سلاست ، بیان کا بانکپن اور بے ساختہ پن ظرافت اور شوخی ، بول چال کا لطف اور خاص انداز بیان ہے ۔ بعض اوقات گھرے مضامین اپنے خاص انداز اور شستہ زبان میں اس صفائی کے ساتھ بیان کر جاتے ہیں کہ حیرت ہوتی ہے ۔ وہ غزل کے شاعر تھے اور غزل میں جو رنگ ان کا تھا وہ انہیں پر ختم ہو گیا ۔ تصنّع ، ثقیل الفاظ ، فارسی ترکیبوں سے احتراز کرتے تھے»[1]

اردو شاعری پر فارسی شعر وادب اور زبان کا اثر واضح ہے ۔ تاہم یہ بھاشا سے بھی متأثر رہی ہے ۔ ولی نے اپنی غزلوں میں ہندوی اثرات کو حسن اور پرکاری کے ساتھ برتا ہے ، یہی حال ولی سے پہلے کی دکنی شاعری کا بھی ہے ، تاہم مجموعی حیثیت سے اس قدیم دور میں ہندی اور فارسی کا حسین امتزاج اس عہد کی شاعری کے حسن

۱ــ انتخاب داغ مرتبہ ڈاکٹر عبد الحق : مقدمہ

کی آرائش کرتا ھے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی ان شاعروں کا محبوب صنف نازک سے تعلق رکھتا ھے۔ یہاں تک کہ خود اردو شاعری کے جدید دور میں شامل ہونے تک بھی یہ انداز باقی رھا۔ نظیر اکبرآبادی اکثر وبیشتر اپنی غزلوں میں عورتوں سے چھیڑ کرتے نظر آتے ھیں اور اپنی نظموں میں بھی انہیں کے گیت گاتے ھیں۔ اردو زبان اپنے ارتقا کی مختلف منزلوں میں جہاں دیسی زبانوں سے اثر قبول کرتی رھی ھے وھیں پر اپنی مقامی ادبی روایات اور اصناف سخن کو بھی اپنانے میں کبھی پیش وپس نہیں کیا۔ چنانچہ اردو نے جہاں فارسی سے غزل، مثنوی، قصیدے اور رباعی کو اپنایا وھیں پر ھندی الاصل ادبی روایات سے «بارہ ماسہ» گیت اور دوھے اپنائے۔

موسم کی تبدیلیاں اور خنکی وگرمی ھمیشہ سے مزاج پر اثر انداز ہوتے رہے ھیں یہ اثرات مردوں کے مقابلے عورتوں پر سب سے زیادہ ہوتے ھیں۔ موسموں کے ان اثرات اور جذبات کے اتار چڑھاؤ کو جو برہ میں ان پر گذرتے ھیں، ھندی میں صنف «بارہ ماسہ» کے ذریعہ ان کا اظہار کیا گیا ھے۔ ھندی کی یہ روایت غالبا کالیداس کی «ریتو سنگرہ» سے آئی جس میں چھ موسموں کا حال ملتا ھے۔ ھندی میں ریتو سنگرہ کی یہ روایت اودھی کے ملک محمد جائسی کی پدماوت، قطبن کی مرگاوتی اور مولانا داؤد کی چندائن سے آئی جو بعد کے زمانے میں ادبی لحاظ سے ھندی میں بہت مقبول بنی۔ «بارہ ماسہ» کی اس روایت سے اردو نے بھی فیض پایا، چنانچہ افضل کا «بارہ ماسہ» لسانی وادبی دونوں لحاظ سے اردو میں بڑی اھمیت رکھتا ھے۔ افضل (متوفی سنہ ۱۰۳۵ھ) کے بعد غلام نبی رسلین، احقر، آیت اللہ جوھری، کاظم علی جوان، عبد اللہ انصاری، شاہ طالب وغیرہ بے شمار اردو شاعروں نے اس صنف شاعری میں بھی طبع آزمائی کی اور ھندی سے اپنے ادبی رشتہ کو مضبوط بنایا۔ افسوس ھے کہ بعد کے شعراء نے اس صنف پر توجہ نہ دی تاہم اس سلسلے میں اردو شعروادب میں جو بھی کاوشیں ہوئی ھیں اس سے مشترکہ تہذیبی، لسانی وادبی راستہ کے تعین میں ضرور مدد لی جاسکتی ھے۔ بارہ ماسوں کے سلسلے میں شاہ طالب کے «تیرہ ماسہ» سے چند شعر ملاحظہ ہوں:

اساڑھ آیا کہوں کیا تجھ سے احوال　　سکھی جوگزرا مجھ پر سن تو فی الحال

پیا بن کرتی تھی میں آہ و زاری برس اس میں گئی اک بدری کاری
ہر اک نے چھان چھپر گھر بنایا اٹاری اور چوبارہ سجایا
پیا اپنا بھی گھر ہوتا پیاری وہ اس موسم کے کرتا کار جاری
نہیں معلوم وہ کون سے دیس جو لاؤں اس کو کر کے جوگیا بھیس
محبت کا برا آزار بہنا اری مجھ کو پڑا ناچار کہنا
سکھی میری بری حالت پیا بن نہیں آرام مجھ کو رات اور دن
اری سب نے یہ پوچھا ہے مینا مجھے سوجھے نہ کھانا اور پینا
اساڑھ اب ہو گیا آیا نہ پیتم کہوں کیا ہے بڑا طالب مجھے غم

اردو شاعری کو «ہندوستانی» کسی راہ پر چلانے کی کوششوں کے کامیاب نمونے اردو گیتوں میں بھی ملتے ہیں، گیت ایک صف سخن کے اعتبار سے اردو کو ہندی کی دین ہے۔ حفیظ، الطاف مشہدی میراجی، اختر شیرانی، جوش ملیح آبادی، جمیل الدین عالی، ڈاکٹر مسعود حسین وغیرہ اردو کے بے شمار شاعروں نے ہندی اثر کے تحت گیت لکھے۔ ان گیتوں کی «ہندوستانی» فضا موضوع اور زبان دونوں اعتبار سے قابل تقلید ہے۔ ان گیتوں کے سلسلے میں عظمت اللہ خاں کے «سریلے بول» اردو کا وہ بیش قیمت سرمایہ ہے کہ اسے اردو میں ہیئت اور زبان دونوں اعتبار سے عظمت اللہ خاں کا اجتہادی کارنامہ سمجھا جاسکتا ہے۔ عظمت اللہ خاں نے پہلی مرتبہ جب سریلے بول کو گنگنانا شروع کیا اس وقت فارم اور بحر ہر اعتبار سے یہ اردو دنیا کو چونکا دینے کے لئے کافی تھا۔ انہوں نے اردو شاعری کی تاریخ میں پہلی مرتبہ فارسی وعربی کی بحروں سے پرے ہٹ کر ہندی پنگل میں شعر کہے اور اس طرح نہ صرف زبان بلکہ عروض کے لحاظ سے بھی اسے ہندوستانی فضا اور ہندوستانی شعری روایات سے ہم آہنگ کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ اردو کے راستے ہندوستانی زبان کو عظمت اللہ خاں کی یہ بہت بڑی دین ہے۔ جب ان کی نظم «برکھا رت کا پہلا مینہہ» چھپی تو مولوی عبد الحق نے فارسی وعربی عروض کی بجائے ہندی پنگل اور فارسی آمیز زبان کی بجائے بھاشا کی شیرینی کے استعمال اور اس کے اثر کی وجہ سے جو نوٹ تحریر کیا، اس سے نہ صرف عظمت اللہ خاں کے اس تجربے کو سراہا گیا ہے بلکہ اس سے خود مولوی عبد الحق

کے یہاں ہندوستانیت کی طرف رجحان کا بھی پتہ چلتا ہے۔ "اردو شاعری پر فارسی کا زیادہ تر اثر اس لئے بھی ہوا کہ اس نے شروع سے فارسی (عربی) عروض اختیار کیا اور ہندی عروض (پنگل) اختیار نہ کرنے سے وہ بہت سی خوبیوں سے محروم رہ گئی۔ ذیل کی نظم اس خیال کی تائید میں پیش کی جاتی ہے۔ یہ خاص ہندی چیز ہے۔ ہندی ہی بحر میں ادا کی گئی ہے جو اسکے لئے موزوں بھی ہے۔ ہندی کے پیارے اور شیریں الفاظ کا میل اردو فارسی لفظوں کے ساتھ اس طرح ملایا ہے کہ کلام کا حسن دوبالا ہوگیا ہے۔ اور سریلاپن کہیں ہاتھ سے نہیں جانے پایا"۔

عظمت اللہ خاں کے سریلے بولوں سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا   مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا   مرے تن کو یہ آگ جلا سی گئی

میں تھی ننھی سی جان غریب بڑی   کبھی بھول سے دکھ نہ کسی کو دیا
نہ تو روٹھی کبھی نہ کسی سے لڑی   مری باتوں نے گھر کو ہی موہ لیا

تھے تو بالے ہی تم پہ تھا تم کو بڑا   مرا دھیان، کسی کو مجال نہ تھی
مجھے ٹیڑھی نظر سے بھی دیکھے ذرا   مجھے کھیل میں بھی تو کیا نہ دکھی

مرے سر میں تمہارا ہی دھیان بسا   مری چاہ کے راج دلارے بنے
تمہیں دیوتا مان کے من میں رکھا   مری بھولی سی آنکھوں کے تارے بنے

"دام میں یاں نہ آئیے" سے چند بند ملاحظہ ہوں:

جان ملی ہے اسلئے دکھ میں اسے گھلائیے
عمر ہوا ہے کچھ نہیں سانس میں بس اڑائیے
دام میں یاں نہ آئیے، دل نہ یہاں لگائیے

حسن بھی ہے عارضی، چاہ بھی ہے تو دل لگی
لاگ لگاؤ سب ریا، جگ کی سرشت مطلبی
دام میں یاں نہ آئیے، دل نہ یہاں لگائیے

اسی مجموعہ سے شاعرہ روپا متی کے دو بند دیکھئے :

کامنی کومل تھی تو حسن رسیلا ترا
کوکتی کویل تھی تو شبد سریلا ترا
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپا متی

عشق کی دیوی تھی تو شعر میں یکتا تھی تو
حسن کی پتلی تھی تو ایک کویتا تھی تو
پیت کی ماری ستی شاعرہ روپا متی

عظمت اللہ کے تجربے کی طرح جو انہوں نے اردو شاعری کے ضمن میں سریلے بولوں میں کیا ھے ، اردو کے ایک اور مشاق غزل گو آرزو لکھنوی نے بھی اپنی جہان آرزو اور فغان آرزو کے ساتھ یہی تجربہ سریلی بانسری میں برتا ھے . سریلی بانسری میں آرزو نے یہ التزام کیا ھے کہ خالص ہندوستانی مزاج اور رنگ میں غزلیں ، رباعیاں اور قطعے لکھے جائیں اور اس کے لئے جو زبان استعمال کی ھے اس میں عربی وفارسی کے الفاظ کم استعمال کئے ھیں اور ھندی روز مرہ ، محاورے اور ترکیبوں سے اپنی شاعری کی مشاطگی کی ھے . آرزو کے اس مجموعے کا نام « سریلی بانسری » بھی ایک اہم اشارہ دیتا ھے . بانسری کے نام سے ھمارا ذھن فوراً کرشن کنہیا اور اس رومانی وعشقیہ ماحول کی طرف جاتا ھے جو ھندوستانی تہذیب وتمدن اور ھندو دیو مالا کا ایک اہم جز ھے . « سریلی بانسری » سے چند نمونے ملاحظہ ھوں۔

جس نے بنا دی بانسری گیت اسی کے گائے جا
سانس جہاں تک آئے جائے ایک ھی دھن بجائے جا

ھاں مری ڈبڈبائی آنکھ دیکھ بندھی رھے یہ دھا ک
وہ بھی لگائے جائے آگ تو بھی لگی بجھائے جا

پھول میں باس پھل میں رس دیتا ھے جو وہ اور ھے
آس نہ توڑ جی نہ چھوڑ جتنی پیوں پلائے جا

اشعار آرزو نے اپنے مجموعہ کلام میں بطور حمد لکھے ہیں۔ اگرچہ اس میں عربی فارسی الفاظ کے استعمال کی گنجائش تھی پھر بھی انہوں نے ہندی الفاظ اور ہندی کا رنگ اپنے کلام پر طاری کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے اسی طرح آرزو کی ہندوستانی مزاج اور ہندی الفاظ سے لیس یہ غزل دیکھئے۔

جی جلنے میں جو سانس ہے جھونکا ہے وہ لوکا
پھنک جاؤنگا اُٹھا جو یونہی لوکے پہ لوکا

ھیرے کی یہ کنیاں تھیں کہ امڈتے ہوئے آنسو
پی جانے پہ دو بوند لہو سیروں ہی تھوکا

کہنا ہے وہ کچھ آرزو ان سے وہ کہیں کب
جب دیکھئے ہے پھول سا منہ لال بھبوکا

"سریلی بانسری" میں بھد لینا، بھر بھندنا، بھوگ پڑنا، بس جانا، بکس جانا، چندرانا، میل میل، ان تلوں میں تیل نہیں، بیل منڈھے چڑھنا، مت ماری جانا، مکھم بات، پھانس کے رکھنا، جیسی کرنی ویسی بھرنی، تھوکا ھوا چاٹنا اور دھان پان ھونا جیسے بے شمار روز مرہ اور محاورے استعمال کئے ہیں۔ چند شعر مثالاً دیکھئے۔

چاہ میں جس کو پھانس کے رکھا اس کو پھر تانس تانس کے رکھا
تھا یہاں کیا کہ سانس نے برسوں کچے دھاگے میں پھانس کے رکھا
سکھ ملا ہے تو دکھ بھی سہنا ہے نہیں لہنا تو پھرا لہنا ہے
جیسی کرنی ویسی بھرنی آرزو تھوکنا ھوگا لہو چاٹا ھوا
وہ دھان پان پان سا ہے تو سینک مان سا

گیت کاروں کی طویل فہرست میں جن میں کے چند نام اوپر گنائے گئے ہیں، میرا جی نے بڑا نام پایا۔ "میرا جی کے گیت" اور "گیت ہی گیت" ان کے گیتوں کے مجموعے ہیں۔ انہیں کے ہاں سے گیت کا نمونہ ملاحظہ ہو:

جیون چور انوکھا ، پیارے جیون چور انوکھا
آنکھ کھلی کی کھلی رہے اور قدم قدم پر دیوے دھوکا ، جیون چور انوکھا
رات کا اس کو دھیان نہیں ہے ، دن میں اپنا کام بناوے
جب الجھے تو بپھر کر آوے ،
جب الجھے تو بپھر کر آوے ، اننت ناگ ہے
اس کی لگائی کون بجھاوے ، ایسی آگ ہے
اندھا ساگر کس نے روکا ، پیارے جیون چور انوکھا
تو بولے سب میرا خزانہ ، میں راجا جگ پرجا
یہ بولے گھر گھاٹ نہ تیرا اٹھ کر اپنے گھر جا
تجھ کو راہ میں کس نے روکا پیارے جیون چور انوکھا
گھات لگا کے چرائے شکتی
کام آئے کچھ نام نہ بھگتی
بجھے نہ دل میں آگ سلگتی
بھڑک بھڑک لپکے چنگاری
بے سنساری

ڈاکٹر مسعود حسین خان اردو کے مشہور محقق اور ماہر لسانیات ہیں جنہوں نے گیت بھی لکھے ہیں۔ لسانی اور ادبی دونوں اعتبار سے ڈاکٹر صاحب کی نظر گہری ہے۔ انہوں نے گیت لکھنے اور چھوڑنے کی دلچسپ عالمانہ توضیح کی ہے اور اپنی لسانیاتی زرف بینی کے پیش نظر گیتوں اور آئندہ چل کر اردو شاعری کی زبان کے بارے میں محاکمہ بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں "جہاں تک ہیئت کا تعلق ہے میں نے اس لسانیاتی کنگا جمنی سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے جس سے آج اردو کا شاعر دوچار ہے۔ ہندی شاعری سے متاثر ہوکر میں نے پہلے پہل گیت کو اپنایا اور کوشش اس بات کی کی کہ ہندستانی پریم کی ریت کو ٹھیٹھ زبان کے ٹھاٹھ میں پیش کیا جائے۔ کچھ دنوں تک گیت خوش اسلوبی کے ساتھ نذریعہ نجات بنا رہا لیکن میرے ذہنی سفر میں یہ بہت دور تک ساتھ نہ دے سکا۔ اس کے ہلکے پھلکے بول جھنکار کے ساتھ گہرے معنی نہ پیدا کرسکے۔ یہ محسوس ہونے لگا کہ گیت میں گہرائی لانے کے لئے

آریائی زبان کے ڈھائی ہزار سال کے جالیاتی عمل میں ڈوبنا پڑیگا۔ یہ میرے بس کی بات نہ تھی اسلئے غیر شعوری طور پر اس کی جگہ رفتہ رفتہ غزلوں اور نظموں نے لے لی، اور اس بات کا اظہار کیا کہ اردو زبان اب ارتقا کی اس منزل پر پہنچ گئی ہے جہاں اسے عربی وفارسی کے تتبع کی چنداں ضرورت نہیں۔ اس سلسلے میں ہمارا عروض سب سے پہلے زد میں آئیگا۔ اگر ہندی الفاظ کے "الف"، "و" اور "ی" دبائے جا سکتے ہیں تو اس اصول سے مفر عربی وفارسی الفاظ کو بھی نہیں ہونا چاہئے کہ دونوں ہم قدر صوتی اکائیاں ہیں۔ اسی طرح ہمیں عربی فارسی الفاظ کی زیادہ پاسداری اور "دیسی" الفاظ سے کم التفاتی نہیں برتنا چاہئے۔ اردو کے جدید شاعر کو بحور کے نئے تجربے کر کے نئے عروضی اصول مدون کرنا ہونگے[1]۔ جذبات، محبت اور عقیدت کا احترام کرنے کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ تہذیبی اور لسانی الٹ پھیر میں مفرس ومعرب ادبی ولسانی اسالیب میں نرمی بہت ضروری ہے اور اردو ہندی کی لسانی وادبی تاریخ میں گنگا جمنی یا ہند الالسانی ہندوستانی ہندی واردو سے تاریخ کا اہم تقاضہ ہے۔

ہندی شاعری کے زیر اثر اردو نے بارہ ماسے، گیت اور دوہے اپنائے اور فراق نے روپ کی رباعیاں کہیں جنکی ساری فضا بھاشا کی فضا ہے۔ گیتوں اور بارہ ماسوں کا تذکرہ اس سے پہلے ہو چکا ہے۔ دوہوں کی ذیل میں خواجہ دل محمد اور جمیل الدین عالی نے غالباً پہلی بار اس صنف شاعری کو اپنی اصلی فضا میں اردو میں برتنے کی کوشش کی اور بے حد کامیاب رہے۔ عالی کے دوہے اپنی ہندوی فضا کی وجہ سے بہت حسین ودل آویز ہیں اور ان دوہوں کے راستے بھاشا کا سارا حسن اردو شاعری میں در آیا ہے جسے اردو زبان اور شاعری کا بیش قیمت سرمایہ تصور کیا جائیگا۔ عالی نے یہ دوہے من کی آگ بجھانے کے لئے کہے ہیں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس سے قاری کے من کی آگ بجھنے کی بجائے اور تیز ہو جاتی ہے۔ خدا کرے ان دوہوں کی آگ جسے عالی نے روشن کیا ہے اردو میں ہمیشہ دہکتی رہے اور اردو اور ہندی کے مشترکہ سرمایہ میں ہر آن اضافہ ہوتا رہے اور ان اضافے کے راستے اردو ہندی کا دامن اس طرح سل جائے کہ انہیں کوئی الگ نہ کرسکے اور وہ ہندوستانی کے وسیع دھارے

۱۔ دو تیم : تمہید شعر از ڈاکٹر مسعود حسین خاں، ص ۱۰

ی مل جائیں ۔ عالی کے چند دوہے ملاحظہ ہوں :

کدھر ہیں وہ متوارے نیناں کدھر ہیں وہ رتنار
نس نس کھنچے ہے تن کی جیسے مدرا کرے اتار

گھنی گھنی یہ پلکیں تیری یہ گرماتا روپ
توہی بتا او نار میں تجھ کو چھاؤں کہوں یا دھوپ

کہو چندرماں آج کدھر سے آئے ہو جوت بڑھائے
میں جانوں کہیں رستے میں میری ناری کو دیکھ آئے

روپ بھرا مرے سپنوں نے یا آیا میرا میت
آج کی چاندنی ایسی جس کی کرن کرن سنگیت

پورب کی ابلا ، دکن کی ابلا یا پنجاب کی نار
عالی اپنے من پر سب کے گہرے گہرے وار

نا تری ایسی بالی عمریا نا ایسی نادان
پر جب ہم کوئی بات کہیں تو بنے یوں ہی انجان

ٹھنڈی چاندنی ، اجلا بستر ، بھیگی بھیگی رین
سب کچھ ہے پر وہ نہیں جن کو ترس گئے مرے نین

ساجن ہم سے ملے بھی لیکن ایسے ملے کہ ہائے
جیسے سوکھے کھیت سے بادل بن برسے اڑ جائے

اس «ہندوستانیت» کے چند نمونے جدید دور میں نہ صرف ہندوستانی شاعر بلکہ پاکستانی شاعروں کے ہاں بھی ملتے ہیں اور نتیجے کے طور پر کہا جاسکتا ہے، کہ یہ رجحان وسیع معنوں میں ہندوستان گیر رجحان ہے۔ عالی کے دوہوں کے علاوہ یہ لسانی وادبی رجحان ابن انشا، قتیل اور ناصر کاظمی کے یہاں بھی موجود ہے:

تنہائی میں تیری یاد جیسے ایک سریلی دھن
جیسے چاند کی ٹھنڈی لو جیسے کرنوں کی کن من
جیسے جل پریوں کا ناچ جیسے پایل کی جھن جھن
(ناصر کاظمی)

میٹھی بولی میں پپیہے بولے گنگناتا ہوا جب تو نکلا
(ناصر کاظمی)

گلی گلی آباد تھی جن سے کہاں گئے وہ لوگ
دلّی اب کے ایسی اجڑی گھر گھر پھیلا سوگ

سارا سارا دن گلیوں میں پھرتے ہیں بیکار
راتوں کو اٹھ اٹھ کر روتے ہیں اس نگری کے لوگ

سہمے سہمے بیٹھے ہیں راگی اور فن کار
بھور بھئے اب ان گلیوں میں کون سنائے جوگ

(ناصر کاظمی)

اردو میں ہندوستانی کے ابتدائی نقوش جہاں تک نثر کا تعلق ہے فورٹ ولیم کالج کی کتابوں میں ابھرتے ہیں۔ میر امن کی «باغ وبہار» اور گنج خوبی، مظہر علی ولا اور للو لال جی کی بیتال پچیسی اور فورٹ ولیم کالج کے باہر انشا اللہ خان انشا کی معروف «رانی کیتکی کی کہانی» اس کی چند مثالیں ہیں اور تینوں کتابیں اپنی سلاست وروانی اور ہندی اردو کے اتصال کا بہترین نمونہ ہیں۔ گو اول الذکر دو کتابوں میں بدیسی شبدوں سے بچنے کی خواہ مخواہ کوشش نہیں کی گئی ہے تاہم مؤخر الذکر میں انشا نے یہ شعوری

کوشش کی ہے کہ وہ ایک ایسی کہانی لکھیں کہ جس میں «ہندی چھٹ اور کسی بولی کی پٹ» نہ ملے تاکہ ان کا «جی پھول کی کلی کے روپ میں کھلے اور «باہر کی بولی اور گنواری کچھ اوس کے بیچ میں نہ ہو»۔ انشا اپنے اس مقصد میں بڑی حد تک کامیاب بھی ہوئے۔ انہوں نے عربی، فارسی الفاظ کے استعمال سے بچنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش اور تجربے میں وہ ایک ایسی مصنوعی زبان گھڑنے میں کامیاب بھی ہوئے۔ «رانی کیتکی کی کہانی» کی زبان میں گاندھی کے تصور ہندوستانی کے ابتدائی نقوش ابھرے ہیں اور اگر انشا حسب ضرورت عربی فارسی الفاظ بھی استعمال کرتے تو رانی کیتکی کی زبان اور اسکا اسلوب ہندوستانی کا بہترین نمونہ ہوتے۔ اگر انشا بدیسی لفظوں سے اس حد تک پرہیز نہ کرتے تو یہ کتاب اردو ہندی کے ہندوستانی روپ کی ترکیب اور امتزاج (Synthesis) کا قابل تقلید نمونہ ہوتی۔ تاہم موجودہ حالت میں بھی اس مختصر کہانی میں اتنی سکت ہے کہ وہ اردو ہندی کو لسانی اعتبار سے دو راہے پر لاکر اتصال اور اختلاط زبان کے امکانات کے راستے دکھائے۔ رانی کیتکی سے ذیل کی دو عبارتیں ملاحظہ ہوں :—

« کنورجی کا انوپ روپ کیا کہوں کچھ کہنے میں نہیں آتا، نہ کھانا، نہ پینا، نہ لگ چلنا، نہ کسی سے کچھ کہنا، نہ سننا، جس دھیان میں تھے اوسی میں گوتھے رہنا اور گھڑی گھڑی کچھ کچھ سوچ سوچ سر دھنا»

«رانی کیتکی کا بھلا لگنا لکھنے پڑھنے سے باہر ہے۔ وہ دونوں بھووں کی کھچاوٹ اور پتلیوں میں لاج کی سماوٹ اور نوکیلی پلکوں کی روندھاوٹ اور ہنسی کی لگاوٹ، دنتڑیوں میں مسّی کی اوداھٹ اور اتنی بات پر روکاوٹ سے ناک اور تیوری چڑھا لینا اور سہیلیوں کو گالیاں دینا اور چل نکلنا اور ہرنیوں کے روپ سے کرچھالیں مار پڑے اوچھلنا کچھ کہنے میں نہیں آتا»

« کنوراودے بھان کے اچھے پنے میں کچھ چل نکلنا کس سے ہوسکے۔ ہائے رے، اون کے اوبھار کے دنوں کا سہانا پن اور چال ڈھال کا اچھن بچھن، اوٹھتی ہوئی کونپل کی پھبن اور مکھڑے کا گدرایا ہوا جوبن جیسے بڑے تڑکے ہرے

بھرے پہاڑوں کی گود سے سورج کی کرن نکل آتی ہے ، یہی روپ تھا ۔ اوس کی بھیگتی مسوں سے رس ٹپکا پڑتا اور اپنی پرچھائیں دیکھ کر اکڑتا ، جہاں جہاں چھاتے تھی اوس کا ڈول ٹھیک ٹھاک اون کے پاؤں تلے جیسے دھوپ تھی ۔

ہندوستانی کی مندرجہ بالا عبارتیں ایسی ہیں کہ ان پر اردو اور ہندی کی انشا پردازی ناز کریگی ۔ زبان وبیان کے لحاظ سے تقریباً یہی حال « بیتال پچیسی » کا ہے ۔ اس میں پچیس کہانیاں سنائی گئیں ہیں جو ان گنت اخلاقی نکات سے بھری ہوئی ہیں اور تمام تر ہندوستانی تہذیب اور معاشرت اور ہندوستانی طرزِ تخیل کی نمائندہ ہیں ۔ زبان کے اعتبار سے بھی یہ کہانیاں ہندوستانی اسلوب پیش کرتی ہیں اور بھاشا کے اثر کے تحت لکھی گئی ہیں ۔ اکثر عبارتوں میں ہندی الاصل الفاظ بھی استعمال ہوئے ہیں جو اکثر ایسے مشکل اور غیر مانوس ہیں کہ اس سے عبارت کی سلاست وروانی اور خوبصورت « بھاشا پن » متاثر ہوجاتا ہے ۔ لیکن اس کے عام اسلوب کی بناء پر یہ انداز بیان اور زبان اسے اصطلاحی « ہندوستانی » کی بہترین نمائندہ بنادیتی ہے ۔ انشا کے برخلاف « پریم پچیسی » میں عربی وفارسی کے لفظ بھی اسی کثرت سے آئے ہیں جو اہتمام اس کے مترجمین نے ہندی الفاظ کے استعمال میں کیا ہے ۔ اور یہی وجہ ہے کہ « رانی کیتکی کی کہانی » کے مقابلے میں پریم پچیسی کا انداز بیان مصنوعی اور بناوٹی نہیں معلوم ہوتا بلکہ بڑی حد تک فطری بنگیا ہے ۔ بیتال پچیسی میں ایسے کئی مقامات ہیں کہ جملوں اور عبارتوں میں کبھی غیر مانوس ہندی شبد استعمال ہوئے ہیں تو کبھی نامانوس فارسی عربی لفظوں کا پریوگ کیا گیا ہے جو اسکے حُسن کو داغدار کردیتے ہیں ، لیکن انہیں داغوں کے پس پشت اور انہیں بادلوں کی اوٹ سے ہلکی ہلکی روشن کرنیں بھی نمودار ہوجاتی ہیں جو « ہندوستانی » کے لحاظ سے روشنی دیتی ہیں ، امید بندھاتی ہیں اور آج جبکہ زبان لسانی دوراہے پر کھڑی ہے ۔ ہماری رہنمائی کرتی ہیں ۔ پریم پچیسی کی روشنی میں بھاکاپن کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

« ایک راجا مکٹ نام بنارس کا تھا اور اس کے بیٹے کا نام بجر مکٹ تھا ۔ ایک دن کنور اپنے دیوان کے بیٹے کو ساتھ لیکر شکار کو گیا اور بہت دور جنگل میں

جانکلا۔ جنگل کے بیچ میں ایک سندر تالاب تھا کہ اس کے کنارے ہنس چکور چکوی، بگلے مرغابیاں سب کے سب کلول میں تھیں۔ چاروں طرف پختہ گھاٹ بنے ہوئے، کنول تالاب میں کھلے ہوئے کناروں پر طرح طرح کے درخت لگے ہوئے کہ جنکی گھنی گھنی چھاؤں میں ٹھنڈی ہوا آتی تھی۔ نیچے پکھیرو درختوں پر چہچہوں میں تھے۔ رنگ برنگ کے پھول بن میں پھول رہے تھے۔ اُن پر بھونروں کے جھنڈ کے جھنڈ گونج رہے تھے"۔

بیتال پچیسی کی چوتھی کہانی میں بیتال چمپاپور کی رانی سلوچنا کے حسن کا بیان ملاحظہ ہو :۔

"اس کا مکھ چندر ماں سا، بال گھٹا سے، آنکھیں مرگ کی سی، بھوں دھنش جیسی، ناک تیر کی سی، گلا کپوت کا سا، دانت انار کے دانے سے، ہونٹوں کی لالی کندرو کی سی، کمر چیتے کی سی، ھاتھ پاؤں کومل کونل سے اور رنگ چنپے کا سا، سولھویں کہانی میں رتن دت سیٹھ کی لڑکی کے حسن کا ذکر یوں ہوا ہے :۔

"حسن گویا اندھیرے گھر کا اجالا ہے۔ آنکھیں مرگ جیسی، چوٹی ناگن جیسی بھویں کمان کی سی، ناک تیر کی سی، بتیسی موتی کی لڑی، ہونٹ کنول کے سے، وہ چندر مکھی، چمپک بدنی، ہنس گمنی اور کوکل بینی تھی" بیسویں کہانی میں رتن دت بنیے کی بیٹی کا محبوب عشق کی آگ میں جل رہا ہے۔ اس کا بھی بیان دیکھئے :۔

وہ بھی برہ سے بیاکل ہو رہا ہے۔ اس کا متر گلاب کے پانی میں چندن گھس اس کے بدن میں لگاتا ہے اور کیلے کے کومل پاتوں سے پون کر رہا ہے۔ تس پر بھی برہ کی آگ سے وہ گھبرا کر جلد ہی جلد پکارتا ہے۔ مجموعی حیثیت سے فورٹ ولیم کالج اور فورٹ ولیم کالج کے باہر انشا کی "ہندوستانی" فضا اردو نثر کو راستے دکھاتی رہی ہے انیسویں صدی میں اردو کی اسی تحریک نے سائنٹفک سوسائٹی اور پھر سرسید کے اس نثری رجحان کو آگے بڑھایا جس میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ اردو نثر ہر اس لحاظ سے اردو زبان [illegible] وبلاغت کا نمونہ ہو، اپنی عہد میں حسب ضرورت

انگریزی لفظوں کو اپنانے اور نثر اور نظم دونوں میں استعمال کرنے کا خیال پیدا ہوا۔ اردو ادب کی ترقی کے عہد وسطی میں سرسید، اور حالی اس رجحان کے سب سے بڑے نمائندے ہیں۔ مجموعی حیثیت سے سرسید کی تحریریں اور حالی کی نثر اور نظم شعوری اصلاحی کوششیں ہیں جنہیں وہ اردو زبان اور ادب میں رائج کرنا چاہتے تھے۔ اس مختصر مقالے میں تفصیلات کی گنجائش نہیں تاہم یہی نثر ونظم کا اصلاحی رجحان، غالب کے خطوط سے ہوتا ہوا جدید دور میں پریم چند، سدرشن، کرشن چندر، بیدی وغیرہ کے افسانوں اور ناولوں میں دکھائی دیتا ہے تو دوسری طرف زبان وبیان کا یہ انداز خواجہ حسن نظامی، صلاح الدین احمد، ڈاکٹر ذاکر حسین اور مولوی عبد الحق جیسے محققین اور نثر کے ائمہ کی نگارشات میں بکھرا پڑا ہے۔

اردو کی ادبی تاریخ میں عبد الحق کی خدمات اتنی گرانقدر ہیں کہ انہیں ایک فرد نہیں بلکہ کئی افراد تصور کرنا پڑتا ہے۔ وہ ایک ذات نہیں تھے بلکہ ایک ادارہ اور ایک انجمن تھے۔ انہوں نے اپنی انجمن ادب سے علم وادب کی جو خدمات کی تھیں، اس کے صلے میں انہیں بابائے اردو کے خطاب سے نوازا گیا، لیکن اردو کے اس سپاہی نے جب بھی موقع ہوا اردو کے ساتھ ہندی کی حمایت میں پہل کی، آسان اور سلیس زبان کے استعمال پر زور دیا اور ہندی اور اردو دونوں کو ایک دوسرے کی طاقت قرار دیا۔ عبد الحق نے سرسید اور حالی کی زبان کی ہمیشہ پابندی کی اور ایسی زبان لکھی جسے ملک کا ہر چھوٹا بڑا آسانی سے سمجھ سکتا ہے اور ہمیشہ اس بات کا مشورہ دیا کہ ہم آسان سے آسان زبان استعمال کریں۔ مولوی صاحب کی زندگی کا صرف ایک مقصد تھا یعنی ہندوپاک میں اردو کی اشاعت وترقی۔ اپنے اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے انہوں نے لڑائی بھی لڑی۔ یہ لڑائی، جیسا کہ معلوم ہے ہندی کے ان حامیوں سے رہی جو اردو کو دفن کر کے اس کی قبر پر ہندی کا تاج محل تعمیر کرنا چاہتے تھے، یا جو بہت ہی مشکل قسم کی ناقابل فہم زبان کو «ہندی» کا نام دیکر رائج کرنا چاہتے تھے۔ عبد الحق نے ان کے خلاف جنگ میں سب سے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا جو ہندی کے پرچار کے پردے میں آسان اردو یا ہندوستانی کے خلاف طرح طرح کی غلط فہمیاں پھیلاتے تھے۔ ان کی اس لڑائی کی وجہ سے جو بناوٹ کی سادگی سے تھی بہت سے لوگ انہیں

«ہندی» کے دشمن سمجھنے لگے اور مشکل ہندی کے حامی ان کے خلاف ہوگئے ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اردو اور ہندی کا جو چولی دامن کا ساتھ ہے ، اسکے پیش نظر مولوی صاحب کو ہندی کا مخالف یا دشمن سمجھنا بڑی نادانی ہے ۔ وہ نہ صرف یہ کہ ہندی کے مخالف نہیں تھے ، بلکہ اس سے محبت کرتے تھے ۔ انہیں معلوم تھا کہ اردو کو ہندی سے اور ہندی کو اردو سے بہت کچھ لینا ہے اور یہی وہ واحد ذریعہ تھا کہ جس سے دونوں زبانوں کی مغائرت دور کی جا سکتی تھی ۔ تعصب کی ایسی فضا میں صرف چند لوگ ایسے تھے جو زبان کو سیاسی آلودگی سے پاك رکھنا چاہتے تھے اور حقائق کے سہارے مسئلہ زبان کو حل کرنے کے حامی تھے مولوی صاحب ان میں سے ایك تھے وہ اپنے اصول سے انحراف نہ کرتے ہوئے پوری ایمانداری اور سچائی کے ساتھ اردو اور ہندی کے مقام کو پہچانتے ہوئے آسان زبان کے کٹر حامیوں میں سے تھے اور ہندی اردو دونوں کی خصوصیات کو اپنانے کی حسب موقع تلقین بھی کرتے تھے ۔ اپنے ایك خطبے میں مولوی صاحب نے کہا :—

«جہاں کہیں میں نے ضرورت سمجھی ہندی کی حمایت ہی کی» اس بیان کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ انہوں نے عثمانیہ یونیورسٹی کے منتظمین کو اس بات پر رضامند کیا کہ وہ ہندی کی تعلیم کا بھی انتظام کریں[1] ۔

آزادی کے بعد ہندوستان کی سرکاری زبان ہندی قرار دی گئی لیکن واقعہ یہ ہے کہ جنوبی ہند میں اس زبان کے حق میں دوستانہ فضا پیدا نہ ہوسکی ۔ یہی حال آج سے بیس سال پہلے بھی تھا ۔ عبد الحق کے پاکستان جانے سے پہلے ہندی کے حامیوں کا یہ خیال تھا کہ ہندی کی اس مخالفت سے عبد الحق خوش ہونگے اور مخالفین کی مدد بھی کرتے ہونگے ، لکن حقیقت اس کے برعکس ہے : عبد الحق نے اپنے ایك خطبے میں لکھا ہے ۔

«احاطۂ مدراس میں ہندی کی اشاعت اور پروپیگنڈے کا بھی ذکر آیا تو میں نے یہی کہا کہ میں ہرگز اس کی مخالفت نہیں کرنی چاہئے کیوں کہ جس قدر ان میں ہندی کا رواج عام ہوگا اسی قدر وہ ہم سے قریب ہوجائینگے کیوں کہ

۱۔ دیکھئے خطبات عبدالحق مرتبہ عبادت بریلوی ص ۱۱۱

جتنی سے زیادہ ہندوستان کی کوئی زبان اردو سے زیادہ قریب بلکہ اقرب نہیں ہے۔

مولوی عبد الحق کو جنہیں ہندی کا دشمن سمجھا گیا تھا، واقعہ یہ ہے کہ ہندی سے کبھی دشمنی نہیں کی بلکہ عملی طور سے اسے عام کرنے کی کوشش کی اور اس کے لئے فضا ہموار کرتے رہے، اسلئے کہ ہندی کی طاقت اردو کی طاقت بھی تھی۔ ان دونوں اسالیب کا ایک دوسرے سے گہرا خونی رشتہ ہے۔ وہ ہندی کی پیاری، سبک، دلکش ترکیبوں سے محبت کرتے تھے اور اس کے آسان، سلیس اور کومل شبدوں سے اردو کے دامن کو وسیع سے وسیع تر کرنا چاہتے تھے۔ وہ نہایت فراخ دلی کے ساتھ ہندی کے ایسے بے شمار الفاظ اردو میں استعمال کرتے تھے کہ جس کی مدد سے اردو اور ہندی کو ایک مرکز پر لانے میں آسانی ہوتی اور جس سے گاندھی جی کے ہندوستانی کے خواب کی تعبیر نکلتی۔ عبد الحق نے اپنی تحریروں اور تقریروں میں ہندی شبدوں کے علاوہ ہندی کے محاورے اور روز مرّے چن چن کر استعمال کئے ہیں اور حد تو یہ ہے کہ «بابائے اردو» کسی خوبصورت ترکیب کی تلاش میں عام قاعدے سے ہٹ کر الفاظ بنانے سے بھی نہیں چوکتے تھے۔ قومی زبان کے لئے «دیش بھاشا»، بین الاقوامی زبان کے لئے «جگت بھاشا» اور کلاسیکی کتاب کے لئے «مہا تصنیف» کی اصطلاحوں کو اردو میں رائج کرنے کی ابتدائی کوششیں عبد الحق ہی نے کیں۔ اصطلاح سازی کا یہ طریقہ مہدی افادی کے مقیاس الشباب، ادب العالیہ، مادۂ اختراعی اور «مقاسُ الحرارت» سے بالکل مخالف طریقہ تھا جسے عبد الحق نے ہندی پریمی کی حیثیت سے رائج کرنے کی کوشش کی۔

اردو کے لحاظ سے ہندی کے چند غیر مانوس شبد جنہیں عبد الحق نے اپنی تحریروں میں استعمال کیا ہے اسکی مثالیں حسب ذیل ہیں۔

اسکا دوش (الزام) میں ان کو نہیں دیتا

اگرچہ اس کو اٹھانے والے بہت سے مہا پرش

اس بس بھرے شہر میں

دوسروں کو چنوتی (چیلنج) دینا اور اپنی فوقیت جتانا

عبد الحق نے ہندی روز مرے اور محاورے بھی استعمال کئے ہیں۔ اسکی چند مثالیں دیکھئے:

انجمن ترقی اردو ایک مدت سے انکل پچو کام کرتی ہے

اسکی ابتدا بھی اسی الاپ سے کی ہے

یہ لہلہاتا چمن ایک دن جھاڑ جھنکاڑ ہو جائے گا

عبد الحق کی زبان وبیان کی سادگی (ہندوستانیت) کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

"سر انٹونی میکڈانل کے عہد جبروت مہد میں اس دبی آگ کو پھونکیں مار مار کر سلگایا گیا اور ابھی کچھ دم نہ لینے پائے تھے کہ شدھی اور سنگٹھن نے وہ شعلے بھڑکائے جنکی آنچ ابتک کم نہ ہوئی اور جو آتا گیا ایک آدھ کپا تیل کا لنڈھاتا گیا۔"

اس سیدھی سادی عبارت کی بلاغت کے آگے انشا پردازی اور رنگین نثر کا بانکپن ویسے ہی پھیکا پڑ جاتا ہے جیسے غازہ وریشم میں ملبوس نئی تہذیب کی حوّا کا حسن، دیہاتی سادہ معصوم مگر پرکار حسن کے سامنے موم کی طرح پگھل کر بہہ جاتا ہے۔ عبد الحق ہندی کے روز مرے، محاورے اور الفاظ خاص طور سے اپنے خطبات میں زیادہ استعمال کرتے ہیں اور شاید اسکی وجہ یہ ہے کہ وہ سامعین میں بھی ان الفاظ کے چلن کو عام کرنا چاہتے تھے، اور اس طرح ان الفاظ کا استعمال اردو کے حق میں مفید سمجھتے تھے۔ اس ہندی کے بارے میں جیسے عام طور سے ہندوستان کی جنتا بولتی ہے اور جس سے ہمیشہ اردو رس کھینچتی رہی ہے اردو ہندی میں ملاپ، دوستی اور یگانگت کے خیال سے عین اس زمانے میں جبکہ اردو اور ہندی کے حامی اپنی اپنی جگہ آپس میں بر سر پیکار نیام سے تلواریں کھینچے ہوئے اپنی اپنی پدمنیوں کے لئے لڑ رہے تھے تب عبد الحق نے کھلے بندوں اپنی رائے کا اظہار اس طرح کیا تھا کہ:۔

باہمی رقابت اور مخالفت کی کوئی وجہ نہیں۔ ہندی کی اشاعت سے ہندی سیکھنے والے اردو سے اور اردو سیکھنے والے ہندی سے زیادہ قریب ہوجائیں گے کیونکہ کوئی دو زبانیں باہم اتنی قریب نہیں جتنی اردو ہندی۔ اسی کے ساتھ یہ بھی یاد

رکھنا چاہئے کہ کوئی شخص اردو زبان کا اعلیٰ ادیب اور محقق نہیں ہوسکتا جب تک ہندی نہ جانے اور اسی طرح ہندی کا ادیب اور محقق ہونے کے لئے اردو کا جاننا لازم ہے۔ ان دو زبانوں کا مطالعہ اصلی معنوں میں چولی دامن کا ساتھ ہے اور اس لئے ایک دوسرے کی مخالفت لا حاصل ہی نہیں بلکہ مضر ہے[1]۔

ہندوستانیت کا یہ رجحان جسکا مختصر جائزہ پچھلی سطور میں لیا گیا ہے جدید تر اردو شاعروں ، افسانہ نگاروں اور ناول نویسوں کے ہاں بھی ملتا ہے ۔ سدرشن ، کرشن چندر ، بیدی ، مہندر ناتھ ، رشك ، وغیرہ افسانہ نگاروں اور ناول نویسوں کا ذکر اس سے پہلے ہو چکا ہے ۔ جدید تر شاعروں میں جنکی ایك طویل فہرست ہے ، «ہندوستانی» لب ولہجہ ، بھاشا کا رس اور مقامی بولیوں کی خوشبو کے لحاظ سے اردو کے ایك نوجوان شاعر ندا فاضلی کی سب سے بڑی خصوصیت ہے ۔ لسانی وادبی ہر دو اعتبار سے اس کی ضرورت ہے کہ ہم ایسی زبان کو اپنائیں جس میں مختلف علاقائی زبانیں اور مقامی بولیاں ہوں ، ایسی نرم اور نازك آوازیں اور لب ولہجہ میں وہ نرمی ہو جو لوك گیتوں کی خصوصیت ہوتی ہے ۔ اردو میں اسکا رجحان ابتدا ہی سے ہے ۔ ضرورت ہے کہ اس روایت کو ایك تحریك اور آدرش کی صورت میں اپنایا جائے ، ہندوستانی کا یہ انداز اردو ہندی کے لئے سب سے زیادہ قابل قبول ہونا چاہئے ۔ نرائن پرساد بیتاب نے «مہا بھارت» نامی ایك ڈرامہ لکھا ہے ۔ اس ڈرامہ میں دو کردار بات چیت کرتے ہیں ۔ اس میں سے ایك پوچھتا ہے کہ میں اپنا مدعا اردو میں بیان کروں یا ہندی میں ۔ اسپر دوسرے کردار نے جواب دیا

نہ خالص اردو نہ ٹھیٹھ ہندی زبان گویا ملی جلی ہو
الگ رہے دودھ سے نہ مسری ، ڈلی ڈلی دودھ میں دھلی ہو

ٹھیٹھ ہندی اور خالص اردو والوں کے لئے یہ پیغام آج بھی «پیغام حق» ہے

۱۔ خطبات عبد الحق مرتبہ عبادت بریلوی

دیوی سنگھ چوہان

اردو کی ترقی میں ہندوؤں کا حصہ

محبان زبانِ اردو اور اس کے ادیبوں میں یہ تصور جڑ پکڑ گیا ہے کہ اردو کی پرورش و پرداخت اور ارتقا میں مسلمان ادیبوں کے ساتھ ساتھ ہندو ادیبوں نے بھی کافی ہاتھ بٹایا ہے۔ مرحوم نصیر الدین ہاشمی نے انجمن ترقیٔ اردو ، بمبئی کے زیر اہتمام ایک مقالہ ۱۹۵۲ع میں دکن میں اردو کے ہندو شعرا کے تذکرے ، پیش کیا تھا۔ مرحوم ہاشمی صاحب نے ایک کتابچہ میں بھی ان ہندو شعرا کا ذکر فرمایا ہے۔ ہر کہیں اس واقعہ کی طرف اشارہ ملے گا کہ ارتقائے اردو میں ہندو ادیبوں نے بھی کافی جانفشانی برتی ہے۔ حال ہی میں شری کالیداس گپتا متخلص بہ رضا متوطن کینیا ، آفریقہ نے اپنے کلام شعلۂ خاموش میں اپنے اس یقین کا اس طرح اظہار کیا ہے

کیا داغِ دلِ زار دکھاتے ہو مجھے تم — یوں شمع مری بزم میں ہر رات جلی ہے

قسمت سے بھی بڑھکر ہے زمانہ ترا قاتل — جو بات کہی تونے وہ مشکل سے ٹلی ہے

ہندو ہے نہ مسلم ہے رضا مذہبِ اردو — دونوں ہی کی آغوش میں یہ پھولی پھلی ہے

(صفحہ ۲۹۶)

اردو زبان کے قدموں کی علامتیں اواخر ساتویں صدی اور اوائل آٹھویں صدی ہجری میں رونما ہوئیں۔ نویں صدی میں اس کا ادب پیدا ہونا شروع ہوگیا تھا ، خصوصاً دکن میں ۔ دسویں صدی میں اس نے بال وپر کھولے اور گیارھویں صدی اس کے عنفوانِ شباب کا زمانہ ہے۔ اس صدی کے اختتام پر اردو زبان نے کافی استطاعت ورچتگی حاصل کرلی تھی۔ اس زبان کی نشوونما گیارھویں صدی کے آخر تک خاص طور پر دکن ہی میں ہوئی ، شمال میں کہیں شاذ ونادر ہی کوئی ادیب پیدا ہوا ہو تو ہو۔

مرحوم ہاشمی نے اپنی کتاب دکن میں اردو میں زبان کی ترقی کے سات دور قرار دئے ہیں جو کسی معیارادبی یا تنقیدی یا لسانی یا اور کسی معیاری قدروں کو ملحوظ رکھ کر نہیں قرار دئے ہیں۔ شاید ان کے سامنے محض حاکموں کا عروج وزوال رہا ہے۔ تاہم سنہ ۱۲۲۰ھ مطابق سنہ ۱۸۰۵ع کو موصوف نے پانچویں دور کا آغاز قرار دیا ہے جو ایک لحاظ سے مبنی بر صداقت ہے۔ اس لئے کہ تقریبا اسی دور میں جس بھاشا کو دکنی کہا جاتا تھا وہ عام طور سے متروک ہونا شروع ہوگئی۔ دوسرا اہم جزو جو سیاسی حالات کا نتیجہ تھا یہ کہ کلکتہ میں انگریزی حکومت کے زیر سایہ اردو اور ہندی کی ترقی کی الگ الگ کوششیں شروع ہوگئیں۔ اب تک دکنی یا ہندی یا اردو ایک ہی زبان متصور ہوتی تھی۔ اب کے دو زبانوں کا تصور سامنے آیا اور اسی بنیاد پر متواتر کوششیں جاری رہیں۔ ان سطور میں ہم اردو یا ہندی یا دکنی کے ہندو شاعروں کا جائزہ سنہ ۱۲۲۰ھ تک ہی محدود رکھیں گے۔

اردو کا تصور

عربی فارسی رسم الخط میں لکھی گئی اس زبان کو اس کے ادیبوں نے ابتداءً ہندی کے نام سے پکارا تھا ہرات سے بھارت آئے ہوئے حکیم یوسفی نے دسویں صدی ہجری کے اوائل میں اس زبان کو ہندی کے نام سے یاد کیا اور اپنا قصیدہ «در لغات ہندی» منظوم کیا۔ بیجاپور کے مشہور صوفی شاہ میراں جی شمس العشاق اور ان کے فرزند شاہ برہان الدین نے اس زبان کو ہندی ہی کے نام سے عوام تک پہنچایا۔ صوفیت میں اسی خاندان سے لگاؤ رکھنے والے قاضی محمود بحری نے سنہ ۱۱۱۲ھ م سنہ ۱۷۰۰ عیسوی میں اعلان کردیا ہے کہ

ہندی تو زبانچہ ہے ہماری کہنے نہ لگے ہمن کو بھاری

(بیت ۲۷۸، من لگن)

دکن کے کئی شاعروں نے اس زبان کو دسویں صدی ہجری کے اواخر میں دکنی کے نام سے بھی یاد کیا ہے۔ اس کو خواہ دکنی کہئیے یا ہندی اس کی اصلیت یا حقیقت میں کسی نے کوئی فرق نہیں دیکھا۔ ہندی کہنے پر کسی کو کوئی دوسری چیز متصور

نہیں ہوتی تھی۔ البتہ فارسی کے قدرداں اس ہندی یا دکنی کو حقارت کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس کا جواب ملک الشعرا ملا نصرتی نے اپنی مشہور رزمیہ مثنوی علی نامہ (باب ہفتم) میں دے دیا ہے۔ وہ کہتا ہے

کرے بات اپنے کوئی جو دکھنیاں پوبد	سند لیا کو یو شعر کرتا ہے رد
اگر کوی ہو معنی کوں کر آرسی	پڑے رزمیہ ھندی یا فارسی
اگر ہے او کامل سمجھ کا دھنی	تو اس یک تے ہوئے دو ہنر سوں غنی
بزرگی ہے ھندی میں اکثر سکائی	وگر نئیں تو مضمون کی کان بڑائی

(ابیات ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۱٤ و ۱۲٦)

مختصر یہ کہ شروع شروع میں شاعروں نے اس زبان کو ھندی نام دیا۔ لیکن چونکہ دکن میں زبان ھندی کے علاوہ دیگر زبانیں مثلاً گجراتی، مراٹھی، کنڑ اور تلگو بھی بولی جاتی تھیں اس لئے ھندی کے ادیبوں نے اس کو دکنی، دکھنی یا دکھنی بھی کہا ہے۔ آخر الذکر لفظ بہ تشدید صوتیہ «کھ» عادلشاھی شاعر عاجز نے اپنی مثنوی «لیلی مجنون» مطبوعہ «قدیم اردو» مرتبہ مسعود حسین خان حیدر آباد، بیت ٦٤٣ میں اس طرح استعمال کیا ہے۔

کہے ھاتفی فارسی نظم سوں ۔۔۔ کیا دکّھنی قصّا اس، عزم سوں

ایک لحاظ سے دکھنی ھندی بعد میں بولی جانے والی اردو سے مختلف ہے۔ یا اسی حقیقت کو یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ ایک طرف ناگری رسم الخط میں لکھی جانے والی ھندی اور دوسری طرف عربی فارسی حروف میں لکھی جانے والی اردو، دونوں زبانوں کا قدیم روپ دکھنی ہے۔ ھندی بھارت کی اور اردو پاکستان کی قومی زبانیں ھیں۔ دونوں زبانوں کی ادبی اور لسانیاتی تواریخ دکھنی اردو کے گہرے مطالعہ کے بغیر نہیں لکھی جاسکتیں۔

دکنی اردو کے ادیبوں نے اس زبان کے نیچر یا اصلیت کے بارے میں کہیں کچھ ذکر کیا ہو تو اس کا ہم کو علم نہیں ہے اور یہ بات ہماری نظر سے نہیں گذری۔

الست صنعتی نامی شاعر نے اپنی مثنوی قصۂ بے نظیر (مولفہ سنہ ۱۰۵۵ھ م سنہ ۱۶۴۵ع) میں اس بات کا ذکر کیا ہے کہ زبان کو عام فہم بنانے کے لیئے اس نے سنسکرت کے لفظ کم استعمال کئے ہیں۔

اسے فارسی بولنا شوق تھا ۔۔۔ و لے کئے عزیزاں کو یوں ذوق تھا
کہ دکھنی زباں سوں اسے بولنا ۔۔۔ جو سیپی تے موتی نمن رولنا
رکھیا کم سنسکرت کے اس میں بول ۔۔۔ ادک بولنے تے رکھیا ہوں اصول
جسے فارسی کا نہ کچھ گیان ہے ۔۔۔ سو دکھنی زباں ان کو آسان ہے
سو اس میں سنسکرت کا ہے مراد ۔۔۔ کیا اس تے آسانگی کا سواد

(ابیات ۳۶۸، ۳۷۰ تا ۳۷۲)

اردو کی موجودہ بناوٹ اور روش کو دیکھتے ہوئے دکھنی اردو کی تین چار خصوصیتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ اولا یہ کہ تمام موجودہ انڈوآرین زبانوں کی طرح، دکھنی اردو یا ھندی کا تمام تر ذخیرۂ الفاظ بھی بھارتیہ تتسم اور تدبھو لفظوں پر مشتمل ہے اور دیشی یا دیشج الفاظ بھی دیگر انڈین زبانوں کی طرح اس زبان میں بھی موجود ہیں۔ ثانیا اس زبان کا صرف ونحو بالکلیہ وہی ہے جو گجراتی، مراٹھی، بنگالی وغیرہ کا ہے۔ اور آج کی اردو کا صرف ونحو بھی وہی ہے۔ اس خصوص میں دکنی اور اردو میں فرق صرف اتنا ہوا ہے کہ مختلف حروف کی ایک کثیر تعداد دکنی میں مستعمل ہوتی ہے۔ جبکہ اردو میں خان آرزو اور مظہر کے زمانے ہی سے ان حروف میں سے ایک چھوٹی سی تعداد کو برقرار رکھ کر باقی ثقیل اور بار طبع حروف کو نکالدینے کی کوشش شروع ہوگئی۔ تاہم لسانیاتی نقطۂ نظر سے اردو زبان دکھنی ہی کا بدلا ہوا روپ ہے۔ ثالثا یہ کہ جب تک دکھنی ھندی ایک مروجہ زبان رہی اس میں بھارت اور بھارت کی سماجی، تہذیبی حالت کا عکس نظر آتا رہا اور بمقابلہ اردو کے دکنی میں بھارتیتا کافی حد تک دکھائی دیتی ہے۔ رابعا یہ حقیقت ہے کہ بھارتیہ بھاشاؤں کے مروجہ اصول کے تحت دکنی زبان میں استعمال ہونے والے فارسی عربی جیسی بدیشی زبانوں کے لفظوں پر پراکرتیکرن کا سنسکار ہونے کے بعد ان کو زبان میں جگہ ملتی تھی۔ گویا دیگر بدیشی

زبانوں کے الفاظ کو امالے کے ساتھ دکنی میں استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ چار باتیں دکنی اردو کی خصوصیتیں تصور کی جا سکتی ہیں۔ دکنی کے اردو سے کسی حد تک مختلف ہونے میں ان لسانیاتی تبدیلیوں کے علاوہ بھی اور بہت سے عناصر کا حصہ ہے۔

زبان ریختہ کیا ہے؟

شعرا و اُدبائے اردو نے اس زبان کے دھلی اور شمال میں رواج پانے کے ابتدائی زمانے میں اس زبان کو ریختہ کہا اور پھر کچھ ہی مدت بعد اس کو زبان اردوئے معلی اور زبان اردو کے نام سے یاد کیا گیا۔ مرور زمانہ کے ساتھ زبان کا لفظ محذوف ہوگیا اور صرف اردو کا لفظ اس زبان کے لئے مستعمل ہونے لگا۔ یہ واقعہ سنہ ۱۲۵۰ ھجری کے لگ بھگ کا ہے۔ مرحوم ڈاکٹر عبد الحق کے قول کے مطابق «زبانِ اردوئے معلی» کا لفظ سب سے پہلے استادِ زبانِ اردو میر تقی میر نے اپنے تذکرہ نکات الشعرا میں استعمال کیا ہے۔ موصوف نے اس مجموعی ترکیب کا استعمال اردو زبان کے لئے صرف ایک جگہ پر کیا ہے اور ساتھ ہی اپنی مذکورۂ بالا کتاب کا نام خاتمے میں اس طرح درج کیا ہے۔ «تمام شد نکات الشعراء هندی من تصنیف میر محمد تقی میر تخلص، بحسب الفرمائش حضرت سید عبد الولی صاحب وقلم عزلت تخلص»۔ اس سے ظاھر ہے کہ میر صاحب نے «زبان اردوئے معلی» کے الفاظ بطور صفت، زبان ھندی کے لئے استعمال کئے ہیں۔ ان کا یہ منشاء معلوم ہوتا ہے کہ ان الفاظ سے اس زبان کی تشریح ہو، نہ کہ اس کا نام تبدیل ہوجائے۔ زبان کا نام تبدیل کرنے کی تجویز میر صاحب نے پیش کی ہو اس کا کہیں پتہ نہیں چلتا۔ البتہ اس بات کا پتہ ضرور چلتا ہے کہ جس ھندی زبان کو وہ ریختہ کہتے ہیں وہ زبان کیا ہے اور کیسی ہونی چاھئیے۔ تذکرۂ نکات الشعرا کا پورا مضمون خاتمہ اسی کی وضاحت میں لکھا گیا ہے۔ زبان ریختہ کی چھ خصوصیات میر صاحب نے گنوائی ہیں۔ اس پوری عبارت کو یہاں دھرانا باعث طوالت ہوگا۔ وہ کہتے ہیں کہ ریختہ کی یہ چند قسمیں ہوتی ہیں۔ اول قسم یہ کہ شعر کا ایک مصرع فارسی ہوتا ہے اور دوسرا مصرع ھندی۔ دوسری قسم یہ کہ ایک ہی مصرع میں آدھا مصرع ھندی ہوتا ہے اور بقیہ آدھا فارسی۔ ریختہ کی تیسری

قسم وہ ہے جس میں تمام حرف وضل فارسی ہوا کرتے ہیں اور اس قسم کو موصوف نے قبیح قرار دیا ہے۔ گویا یہ طریقہ ان کو منظور نہیں۔ چوتھی قسم وہ ہے جس میں ترکیبات فارسی آتی ہیں. وہ فرماتے ہیں کہ ایسی ترکیبات زبان ریختہ سے مناسبت رکھتی ہیں اور یہ جائز ومناسب ہے. ایسی ترکیبوں کو غیر شاعر نہیں جانتا. اسی طرح ایسی ترکیبات جو زبان ریختہ کے لئے نامانوس ہوں معیوب سمجھنی چاہئیں۔ ایسا سمجھنا سلیقۂ شاعری پر موقوف ہے اور استعمال کرنے والے کے مزاج پر منحصر ہے. اگر ترکیب فارسی زبان ریختہ کی گفتگو سے موافقت رکھتی ہو تو اس کے استعمال میں کوئی مضایقہ نہیں۔ یہ انکی رائے وصلاح ہے۔ پانچویں قسم ایہام کی ہے جس کا رواج شعرائے سلف میں موجود تھا۔ لیکن ان کا خیال ہے کہ آج کل اس صنف کو پسند کرنے والے شاعر کم نظر آتے ہیں. شستگی کے ساتھ اس کا استعمال ہونا چاہئے. ایہام کے معنی بتلاتے ہوئے لکھا ہے کہ کوئی لفظ کسی بیت میں اس صنف کا مستعمل ہو تو اس لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں. ایك معنی قریب اور دوسرے معنی بعید. شاعر کی نظر میں قریبی معنی متروک اور معنی بعید ملحوظ ہوتے ہیں. اس بحث میں سب سے اہم اور آخری بات جو میر صاحب نے فرمائی ہے وہ ہے ریختہ کے انداز کی. وہ فرماتے ہیں کہ انداز وہ ہے جو ہم نے اختیار کیا ہے. یہ انداز تجنیس، ترصیع، تشبیہ، گفتگو کی صفائی، فصاحت، بلاغت، ادابندی، خیال وغیرہ کو محیط ہے. اور ہم کو ان باتوں سے لطف آتا ہے. ہم اس سے محظوظ ہوتے ہیں. ہر کوئی جو اس فن میں طرز خاص کا مالك ہے اس کے معنی سمجھتا ہے، عام لوگوں سے اس کا سروکار نہیں. یہ اپنے جیسے مزاج رکھنے والے یاروں کے لئے لکھا جاتا ہے. نا کہ ہر کسی کس وناکس کے لئے. کیونکہ سخن کا میدان بہت وسیع ہے اور اس چمنستان کے رنگ برنگی مناظر سے ہم آگاہ ہوتے ہیں اس کی سند میں میر صاحب یہ مصرع پیش کرتے ہیں:

«ہر گلے را رنگ وبوے دیگر است»

میر صاحب کی مذکورہ بالا زبان ریختہ کی خصوصیات پر نظر ڈالنے سے پہلے یہ یاد دلانا ضروری ہے کہ ریختہ نام ہے ایک خاص انداز بیان کا جس میں دو یا دو

سے زیادہ زبانیں استعمال کی جاتی ہیں ۔ اس خاص طرز کو سنسکرت میں کرمبھک شیلی کہا جاتا ہے ۔ وشوناتھ پنڈت امیر خسرو دہلوی کا ہمعصر اور علم الادبیات سے متعلق ایک کتاب ساھتیہ درپن साहित्यदर्पण کا مصنف ہے ۔ وشوناتھ پنڈت نے کرمبھک شیلی کی تعریف اپنی اس کتاب میں درج کی ہے اس نے لکھا ہے کہ کرمبھک کے معنی ہیں پھیلا ہوا ، ملا ہوا ۔ وہ طرز تحریر جس کے معنی الگ الگ زبان پاروں میں پھیلے ہوئے ہیں کرمبھک کہلاتی ہے ، کرمبھک کی تعریف وشوناتھ نے اس پرکار دی ہے ۔

करम्भकं तु भाषाभिर्विविधाभिर्विनिर्मितम ।

— विश्वनाथस्य साहित्यदर्पणो

کرمبھک وہ (طرز یا شیلی) ہے جو الگ الگ بھاشاؤں پر مشتمل ہے ۔ سنہ ۱۷۰۰ عیسوی کے لگ بھگ اس طرز میں مراٹھی کے کچھ شاعروں نے کئی ابیات لکھی ہیں ۔ اس پر بحث کی یہاں گنجائش نہیں ۔ امیر خسرو دہلوی نے بھی طرز ریختہ میں کئی اشعار لکھے ہیں ۔ خسرو نے سنہ ۷۲۵ ھ م ۱۳۲۵ع میں وفات پائی ۔ ریختہ لفظ (ریختن بمعنی پھیلانا ، کئی زبانوں میں لکھنا) اسی کرمبھک لفظ کا ہم معنی ہے ۔ دونوں ایک ہی طرز یا شیلی یا انداز بیان کو پیش کرتے ہیں ۔

میر محمد تقی میر نے ریختہ کی جو چھ خصوصیات بیان کی ہیں ان پر انھوں نے اپنی رائے بھی دیدی ہے کہ کونسی خصوصیات قابل قبول ہیں ۔ اول الذکر دونوں خصوصیات پر میر صاحب نے کسی رائے کا اظہار نہیں کیا ۔ دونوں اقسام پر گویا سکوت اختیار کیا ہے ۔ شاید یہ دونوں ان کو پسند نہیں ۔ صاف ناپسندیدگی کا اظہار نہیں کیا ، نہ ان کو سراہا ہے ۔ ریختہ میں فارسی کے حروف وافعال کو میر صاحب نے معیوب اور ناقابل تقلید قرار دیا ہے ۔ ہندی زبان میں فارسی ترکیبات جو ریختہ کے مزاج سے موافقت رکھتی ہوں میر صاحب کے لئے قابل قبول ہیں ۔ بعد میں اردو میں یہی ہوتا رہا ۔ ایہام کا استعمال محدود طریقے پر اور شستگی کے ساتھ موصوف نے جائز قرار دیا ہے ۔ قسم ششم کو میر صاحب نے گویا ریختہ کی جان قرار دیا ہے جو بالکلیہ درست وصحیح ہے ۔ ہر زبان میں ادیب کا انداز بیان ہی اس کا سرمایۂ عظیم ہوتا ہے ۔ ریختہ کے لئے بھی یہ

موزوں ہی ہے میر صاحب کے استدلال کا لب لباب یہ ہے کہ ریختہ وہ زبان ہندی ہے جو متذکرۂ بالا خصوصیات کی حامل ہو۔

ہندؤوں کا حصہ

اب دیکھنا یہ ہے کہ اردو زبان کی پنج صد سالہ زندگی میں ہندو ادیبوں نے کس حد تک حصہ لیا ہے۔ سنہ ۱۲۲۰ ھم سنہ ۱۸۰۵ع کے بعد کا دور اور اس زمانے کے ادیبوں کو ان سطور میں شامل نہیں کیا گیا۔ حال میں لکھی ہوئی کتابیں بھی دیکھی گئیں۔ کتاب «ہند وشعرا» مصنفہ خواجہ عشرت لکھنوی ۱۹۳۱ع میں صرف انیسویں اور موجودہ صدی کے ادیبوں کا ذکر ہے۔ متقدمین کا تذکرہ اس میں نہیں پایا جاتا۔ جناب سید رفیق مارہروی کی کتاب «ہندؤوں میں اردو» مطبوعہ سنہ ۱۹۵۷ع میں بھی ہندو ادیبوں کا تعارف ہے مگر یہ موجودہ صدی کے شاعروں کا تذکرہ ہونے کے باوجود بہت ہی بے ترتیب ہے۔ کتاب میں ایک بھی عنوان یا باب نہیں ہے۔ ۴۸۶ صفحات کا سفینہ بس چل رہا ہے۔ نہ کہیں ادیبوں کی فہرست ہے نہ ان کے زمانے کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ اشاریہ کی امید ہی کیا کریں۔ مصنف نے اردو کا تاریخی پس منظر پیش کیا ہے۔ اس کتاب میں بھی متاخرین ہی کا چرچا ہے۔ بڑی کاوش سے چندر بھان برھمن کے علاوہ ایک اور شاعر ولی رام ولی کا ذکر مل سکا جو دارا شکوہ کا درباری اور ھمعصر تھا۔ نصیرالدین ھاشمی نے سنہ ۱۲۲۰ تک کی اردو کی زندگی کو چار ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ پہلے دو دور اورنگ زیب کے بیجاپوری اور قطب شاہی حکومتوں کا خاتمہ کرنے پر ختم ہوتے ہیں۔ موصوف نے بتلایا ہے کہ دور اول سنہ (۹۰۰ ھم ۱۳۴۷ع تک) ان کو کوئی ہندو شاعر یا ادیب دکھائی نہیں دیا۔ دور دوم میں انھوں نے ایک رام راؤ نامی شاعر کا ذکر اسٹوارٹ کی فہرست کی بنیاد پر کیا ہے۔ اس رام راؤ کا تخلص سیوا تھا۔ لیکن کوئی کلام دستیاب نہیں۔ ھاشمی صاحب نے تیسرا دور صرف ۳۶ سالوں کا قرار دیا ہے جو سنہ ۱۱۰۰ سے سنہ ۱۱۳۶ ھ تک کا ہے۔ یہ محض قیاسی دور ہے جس میں کوئی خصوصیت نہیں۔ سوائے اس کے کہ آخرالذکر سال میں آصف جاہ اول نے دکن میں حکومت قائم کی۔ سچ پوچھو تو تیسرا اور چوتھا دور مسلسل ایک ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ سنہ ۱۱۰۰ سے

سنہ ۱۲۲۰ ھ تک کا زمانہ اردو کے گونا گوں حالات پر مشتمل ہے۔ اسی دور میں اس زبان نے اپنا نام تبدیل کیا۔ اسی دور میں اس زبان کے اکثر وبیشتر تذکرے لکھے گئے۔

شاعروں اور ادیبوں کے تذکرے مرتب کرنا یہ اردو زبان ہی کا خاصہ ہے۔ یہ رواج اردو نے زبان فارسی سے لیا ہے۔ فارسی میں تذکرے لکھنے کا رواج بہت ہی پرانا یعنی نویں صدی عیسوی سے رائج ہے۔ اردو کا پہلا تذکرہ لکھنے کا سہرا دکن کے ایک شاعر کے سر ہے۔ ۱۱۶۵ ھ م ۱۷۵۲ ع میں اورنگ آباد مہاراشٹرا کے باشندے خواجہ خان محمد نے گلشن‌گفتار نامی تذکرۂ شعرا مرتب کیا۔ اس نے (۳۰) شاعروں کا ذکر اپنی اس چھوٹی سی کتاب میں کیا ہے۔ یہ ریختہ ہندی یا اردو کا اولین تذکرہ ہے جو دکن ہی میں لکھا گیا۔ ان میں ۱۶ شعراء دکن کے رہنے والے ہیں اور بقیہ شمالی ہند کے، اس تذکرہ اولین میں صرف ایک ہندو شاعر کا ذکر پایا جاتا ہے۔ دوسرا تذکرہ میر محمد تقی میر صاحب کا ہے جس کا ذکر اوپر ہوچکا ہے۔ اس تذکرہ میں کل (۱۰۲) شعرا کے کلام کا تعارف کرایا گیا ہے۔ جن میں چار ہندو شعرا بھی شامل ہیں۔ نکات الشعرائے ہندی ۱۱۶۶ ھ میں مرتب ہوا۔ فتح علی گردیزی نے اپنا تذکرہ ریختہ گویاں ۱۱۶۶ ھ میں مکمل کیا۔ یہ ایک ناقص کتاب ہے جو میر صاحب کے تذکرہ کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ اس میں (۹۸) شاعروں کا ذکر کیا گیا ہے اور تین شعرا از اہل ہنود اس میں شامل ہیں۔ ۱۱۶۸ ھ میں قیام الدین قائم چاندپوری نے مخزن نکات لکھا اس میں (۱۱۸) شعرا کا حال درج ہے۔ منجملہ نو شعرا ہندو ہیں۔ ۱۱۷۵ ھ میں لچھمی نارائن شفیق اورنگ آبادی نے ۱۸ سال کی عمر میں چمنستان شعرا نامی تذکرہ مرتب کیا۔ اس کتاب میں (۲۱۳) شاعروں کے پسندیدہ کلام کا ایک گلدستہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں صرف (۱۲) شعرا ہندو پائے جاتے ہیں۔ بقیہ سب مسلمان ہیں۔ اس کے بعد ۱۲۰۹ ھ میں غلام ہمدانی مصحفی نے اپنی کتاب تذکرہ ہندی تصنیف کی۔ موصوف نے (۱۹۳) شاعروں کے کلام سے ہمیں متعارف کرایا ہے۔ ان میں کل نو شاعر ہندو ہیں۔ ۱۲۲۰ ھ میں میر قدرت اللہ متخلص بہ قاسم نے، آج تک لکھے ہوئے سارے تذکروں سے ضخیم وبسیط تر تذکرہ مجموعہ نغز کے نام سے مرتب کیا جس کو مرحوم محمود شیرانی نے لاہور سے شائع کیا۔ اس تذکرہ میں جملہ (۶۹۳) شاعروں

کے کلام سے روشناس کرایا گیا ہے. ان میں (۵۹) شعراء ہندو ہیں. ۱۲۳۰ھ میں اسمٰعیل خاں یکتا لکھنوی نے اپنی تصنیف دستور الفصاحت میں، ریختہ کے قواعد صرف ونحو کے علاوہ زبان کی فصاحت وبلاغت واضح کرنے کے لئے (۳۵) شاعروں کے کلام سے مدد لی ہے. ان شاعروں میں صرف ایک ہندو شاعر ہے. ان تذکروں میں، بلحاظ تعداد شعراء شفیق اورنگ آبادی، مصحفی اور قاسم کے تذکرے اہم ہیں. بقیہ تذکروں میں شعرا کی تعداد قلیل ہے. ان تین تذکروں میں ہندو شعرا بالترتیب فی صد ۶ء۶، ۱ء۴ اور ۵ء۸ ہیں. ان سات آٹھ تذکروں میں مذکور تمام شاعروں کو مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان کی تعداد (۱۴۸۳) ہوتی ہے اور ان میں ہندو شاعروں کی تعداد (۹) ہے. یہ یاد رہے کہ بعد کے تذکروں میں اول الذکر تذکروں کے شاعروں کا بھی ذکر کیا ہے. گویا بعد کے تذکروں میں ان شاعروں کے تذکرے کا اعادہ کیا گیا ہے. یہ بات ہندو اور مسلمان دونوں شعراء پر صادق آتی ہے. اس پوری تعداد شعراء میں ہندو شعراء کی تعداد ۶ فیصد سے کچھ کم یعنی (۶ء۵ فیصد) ہے. ما حصل یہ کہ ہندو شعراء کی تعداد ۶ فی صد کے لگ بھگ ہے. یہ صورت حال سنہ ۱۲۲۰ھ م ۱۸۰۵ء تک پائی جاتی ہے. یہ وہ زمانہ ہے جب دھلی اور لکھنو کا شیرازہ بکھر رہا تھا. یہ جدید دور کا آغاز بھی ہے جب کہ کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کی بناء پڑرہی تھی اور حیدرآباد اردو داں شاعروں کا مرکز بن رہا تھا. یہی دور ہے جب کہ دکھنی ہندی متروک ہوتی گئی اور مروجہ اردو کو فروغ حاصل ہوتا رہا.

یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ متذکرۂ صدر تمام تذکرے گو ریختہ یا ہندی زبان کے ہیں، لیکن فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں. اس کی وجہ کیا ہوسکتی ہے؟ فارسی کا جو حال ہو سو ہو، لیکن سنسکرت اور پراکرت کا یہ حال ضرور دیکھنے میں آیا ہے کہ پراکرت کی قواعد صرف ونحو ہمیشہ سے سنسکرت میں لکھی جاتی رہی ہے. ماڈرن انڈو آرین بھاشاؤں کے بارے میں بھی یہی اصول کار فرما نظر آتا ہے. پراکرت اور اپبھرنس کا صرف ونحو مشہور عالم ہیم چندر نے ۱۱۵۰ میں سنسکرت ہی میں مرتب کیا تھا. ماڈرن انڈو آرین زبانوں میں شاید اودھی یا کوشلی ہی ایسی ایک زبان ہے جس کو اپنا صرف ونحو قدیم ترین زمانے میں لکھا جانے کا شرف حاصل ہے. کوشلی کا

صرف ونحو سنسکرت زبان میں "اُکتی ویکتی پرکرن" उक्तिव्यक्तिप्रकरण کے نام سے ایک عالم دامودر پنڈت نے قبل ۱۱۵۰ع تحریر فرمایا تھا۔ اس کتاب کو ڈاکٹر سُنتی کُمار چٹرجی نے جو لسانیات کے مسلم الثبوت استاد ہیں ۱۹۵۳ع میں بمبئی سے شایع کیا ہے۔ ہیمچندر اور دامودر پنڈت ہم عصر ہیں جو امیر خسرو سے سو ڈیڑھ سو سال قبل ہوگذرے ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستانی زبانوں کے صرف ونحو عموماً سنسکرت زبان میں لکھے جاتے تھے۔ شاید یہی طریقہ کار اور رواج ریختہ یا ہندی کے صرف ونحو اور تذکراتِ شعرا کے لئے اُدبائے فارسی داں نے اختیار کیا۔ نہ محض تذکرات، بلکہ لغات ہندی بحروف فارسی بھی فارسی زبان میں لکھے گئے۔ امیر خسرو کی خالق باری عالموں کے سامنے ہے۔ اسی طرح عبد الواسع ہانسوی کی غرائب اللغاتِ ہندی اور اس کا وہ نسخہ جو سراج الدین علی خان آرزو کے ہاتھوں مرتب ہوا، دنیا کے سامنے ہے جس کو ڈاکٹر سید عبد اللہ نے کراچی سے از سر نو مرتب کرکے سنہ ۱۹۵۱ع میں شائع کیا ہے۔

ما حصل

ریختہ یا اردو کے زیر بحث دور میں اس زبان کا نام ہمیشہ سے ہندی ہی چلا آیا ہے۔ دکن والوں نے اس کو دکنی کہا۔ مصحفی نے اپنے تذکرے کا نام تذکرۂ ہندی رکھا اور میر محمد تقی میر نے اپنے تذکرے کو نکات الشعرا ہندی سے نامزد کیا۔ سراج الدین علی خان آرزو نے سنہ ۱۱۶۳ھ م سنہ ۱۷۵۰ع کے لگ بھگ، عبد الواسع ہانسوی کی تصنیف غرائب اللغات کو بنیاد بنا کر نوادر الالفاظ تیار کی۔ ڈاکٹر سید عبد اللہ نے، آرزو کی بیان کی ہوئی اردو کی نوعیت یاہیئت اصلیہ پر روشنی ڈالتے ہوئے مقدمہ میں لکھا ہے کہ "اس میں جہاں کہیں اردو کا لفظ استعمال ہوا ہے وہ ہماری زبان اردو سے براہ راست علاقہ تو نہیں رکھتا۔ مگر اس سے زبان اردو کے بنیادی معنی ومفہوم اچھی طرح واضح ہو جاتے ہیں۔ گویا آرزو کے نزدیک زبان اردو وہ ہے۔

(۱) جس میں بادشاہ، امرا وسلاطین تکلم کرتے ہیں۔

(۲) شہری زبان (بمقابلہ قصبات کی زبان کے)

(۳) وہ «زبان مقرر» (یا ٹکسالی اور میعاری زبان) جو ادب وشعر انشا کی زبان بننے کے قابل ہوتی ہے اور لوگ اسی کو میعاری زبان سمجھتے ہیں»
(ص ۳۲)

آگے چل کر ڈاکٹر سید عبد اللہ صاحب رقمطراز ہیں۔

«مگر اردو ان کے نزدیک محاورۂ مولدین ہے۔ یعنی هندی کی وہ خاص شکل ہے جو عربی فارسی الفاظ کی آمیزش سے تیار ہوتی ہے»۔

اور آگے کہتے ہیں

«ان اقتباسات سے هندی، زبان هندیٔ اهل اردو، اور ریختہ کی حدود بہت حد تك معین ہو جاتی ہیں»

اس بحث سے یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ اردو کی ہیئت اصلیہ واقعتہً هندی بھاشا کے ایك مخصوص اسلوب یا شَیلی کی سی ہے جو مسلمان بادشاہ، امراء، ادبا، شعرا نے بحروف عربی اپنائی ہے۔

دوسری اہم ترین بات یہ ہے کہ اس ریختہٗ هندی یا دکنی یا اردو کا ارتقاء بطور قومی زبان ہوتا آیا ہے۔ ہماری نظر میں قومی زبان وہ ہے جو اپنی جائے پیدائش کے علاوہ دوسرے علاقوں یا پردیشوں میں ملك کے ہر بین العلاقائی کاروبار میں استعمال ہوتی ہے۔ جب مسلمانوں نے بھارت میں مرکزی حکومت قائم کی تو عوام سے ربط پیدا کرنے کے لئے فارسی سے کام نہیں بن سکتا تھا وہ دفتری زبان ہو سکتی تھی لیکن فوج اور عوام کی روز مرہ کی زندگی کی ضروریات پوری نہیں کر سکتی تھی۔ اس لئے بول چال کی زبان کے لئے مسلمانوں نے شروع سے دهلی کی اطراف واکناف کی کھڑی بولی کو اپنایا۔ مسلمانوں کا گذر زیادہ تر شمالی هندوستان اور مغربی حصوں میں رہا۔ شمال میں راجستھانی، پنجابی، برج، کوشلی، میتھلی جیسی هندی کی بولیاں مروج تھیں۔ مسلمانوں کی مستعملہ کھڑی بولی یا ریختہ هندی ان حصوں میں کافی آسانی سے سمجھی میں آسکتی تھی۔ گجراتی کی راجستھانی سے قربت ضرب المثل ہے۔ گجرات میں اس ریختہ هندی

نے آسانی سے جگہ پالی۔ مہاراشٹر میں مذہبی آمد ورفت کی وجوہ کی بناء پر برج بھاشا کا رواج زمانۂ قدیم سے (قبل ۱۲۷۲ع) جاری تھا۔ مسلمانوں کی یہ زبان یہاں کے عوام آسانی سے سمجھ سکتے تھے۔ دفتری خط وکتابت کے لئے نہ سہی، ریختۂ ہندی اوروں کے ساتھ مسلمانوں کی بات چیت اور بول چال کی ضروریات پورا کرتی تھی۔ آہستہ آہستہ اس بول چال کی بھاشا نے تحریری صورت اختیار کرلی اور چند صدیوں میں اس نے ادبی روپ اختیار کرلیا۔ اس قومی زبان کے اپنی جائے پیدائش کے باہر پھلنے پھولنے کا یہ فطری اور نیچرل طریقہ تھا۔ پہلے پہل اس نے بول چال پر قبضہ کیا۔ کچھ استطاعت حاصل کرنے پر ادبی میدان جیت لیا اور اور قوت پانے پر وہ سرکاری دفاتر پر بھی حاوی ہوگئی۔ مرکزی حکومت کے دفتروں پر قبضہ کرنے کا موقع پانے میں اس کو دیر لگی۔ یہ کام بھی حصول آزادی اور دستور ہند کے نفاذ کے بعد کچھ حد تک آسان ہوگیا۔

مسلمان ادیبوں اور شاعروں نے کھڑی بولی بحروف عربی کے علاوہ، اودھی، برج اور راجستھانی میں مثنویاں لکھنے اور دیگر اصناف سخن میں دستگاہ حاصل کرنے کی کوشش کی۔ ملا داؤد کی مثنوی چنداین کوشلی کی شاید اولین تصنیف ہے۔ منجھن کی مثنوی مَدھُو مالتی برج بھاشا میں کافی پرانی ہے۔ راجستھانی بھاشا میں جان شاعر کی ٠مثنوی قیام خاں راسا، اب روشنی میں آچکی ہے۔ مراٹھی زبان میں تو مسلمانوں نے خاص مقام حاصل کرلیا ہے۔ مراٹھی کے مسلمان شاعروں میں شیخ محمد نے (بہ قید حیات سنہ ۱٦٤٠ع) کافی اونچا مرتبہ پایا ہے اور اسکے کلام کو مستند کتاب نَونِیت میں جگہ مل گئی ہے۔ زبان سندھی کی ترقی میں بھی مسلمان ادیبوں نے کافی ہاتھ بٹایا جو محتاج تعارف نہیں۔

اس کے برعکس ریختہ ہندی میں ہندوؤں کا تعاون بہت ہی کم ہے۔ اس کے ممکنہ وجوہات کیا ہوسکتے ہیں؟ یوں دیکھا جائے تو شمالی ہندوستان کی ہندی بھاشا کے لئے غیر ہندی حصوں یا پُردیشوں کے لوگوں میں کوئی نفرت کا جذبہ نہیں پایا جاتا۔ ہم مراٹھی کے مزاج سے بخوبی واقف ہیں۔ مراٹھی بھاشا کی ادبی تاریخوں سے یہ بات بخوبی ثابت ہے کہ مراٹھی ادیبوں نے برج بھاشا میں تیرھویں صدی عیسوی کے وسط سے اپنی

ادبی دستگاہ کا ثبوت پیش کیا ہے ۔ اس خصوص میں ونئے موہن شرما کی کتاب « مراٹھی سنتوں کی ہندی کو دین » بحروف ناگری اب دنیا کے سامنے ہے ۔ ساتھ ساتھ ڈاکٹر کرشن دیواکر کی کتاب « مراٹھی ادیبوں کا ہندی لوک ساہتیہ » ما بعد کی صدیوں کے ادب پر روشنی ڈالتی ہے ۔ اس سے واضح ہے کہ مہاراشٹر ہندی بھاشا کو ناگری حروف میں بہت پہلے سے اپنائے ہوئے تھا ۔ ہم سمجھتے ہیں کہ یہی صورت حال ہندی بھاشا کے دیگر پڑوسی بھاشاؤں کی ہے ۔ اس صورتِ حال کے باوجود یہ واقعہ اظہر من الشمس ہے کہ سلطنتِ مغلیہ کے ختم ہونے تک ریختہ ہندی یا اردو میں ایک وسیع ادب موجود ہونے کے باوجود ، اس میں ہندوؤں کا حصہ آٹے میں نمک کے برابر بھی نہیں ۔ معلوم ہوتا ہے ہندی کو فارسی رسم الخط میں اس زمانے کی ہندو جنتا اور عوام اور عالموں نے ہمدردانہ نظر سے نہیں دیکھا ۔ اور نہ اس میں پیدا ہونے والے شعر وادب میں کوئی عملی تعاون پیش کیا ۔ مراٹھی یا دیگر بھاشاوں کے ادب میں ریختہ ہندی کے متعلق کوئی رائے زنی ہمارے دیکھنے میں نہیں آئی ۔ البتہ سنسکرت کی ایک تاریخی تصنیف مولفہ مہا پنڈت جیے رام پنڈیا (سنہ ۱۶۵۸ ء اور سنہ ۱۶۷۲ ء) موسومہ « رادھا مادھو وِلاس چنپو » میں حسب ذیل تذکرہ ملتا ہے ۔

ततः तैः सह प्रविष्टो जयरामकवीश्वरः स्वस्ति इति उक्त्वा निर्दिष्टप्रदेशे उपविश्य द्वादशना-रिकेलफलानि उपहारीचकार । राजा सकुतूहलं किं इति द्वादशफलानि उपहारीक्रियंते इति साकूतं अपृच्छत् । कवेः द्वादशभाषासु संस्कृतप्राकृत गोपाचलीय गुर्जरवक्तर ढुंढार पंजाब हिंदुस्थान बंगुलयावनी दाक्षिणात्ययावनी कर्णाटकाख्यासु निरर्गलं कवयामि इति ज्ञापायतुमिति ।

تب ان کے ساتھ جیے رام کبیسر نے داخلہ کیا ۔ اس نے اشیرباد دیا اور مقررہ جگہ پر جا بیٹھا ۔ اس نے راجا کو دوازدہ ناریل پھلوں کا نذرانہ پیش کیا ۔ راجا نے سکوت کے ساتھ یہ پوچھا کہ یہ دوازدہ پھلوں کا نذرانہ کیوں ؟ جواب ملا شاعر دوازدہ بھاشائیں جانتا اور ان میں شعر وسخن کرتا ہے ۔ ان پھلوں سے اس کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے ۔ بارہ بھاشائیں یہ ہیں ۔ سنسکرت ، پراکرت مراد مراٹھی ، گوپا چلی یعنی گوالیاری یا برج ، گجراتی بکتر (نامعلوم) ، ڈھنڈھار یعنی مشرقی راجستھانی ، پنجابی ، ہندوستانی ، بگول یعنی مراٹھی کی اہیرانی بولی ، یاونی یعنی فارسی ، دکھنی یاونی یعنی دکن کے مسلمانوں کی زبان یعنی دکنی ہندی یا اردو اور کنڑ ۔

یہاں پر یہ بات دلچسپ اور قابل توجہ ہے کہ جےرام پنڈت نے گوالیاری برج کے علاوہ ، ہندوستانی اور مسلمانی دکنی ان دو بھاشاؤں کا تذکرہ کیا ہے۔ ہمارے خیال میں یہ دونوں زبانیں ایک ہی ہیں۔ ہندوستانی وہ کھڑی بولی ہے جو ناگری لپی یا رسم الخط میں ہندوئی کہلاتی تھی اور جس کا سب سے قدیم گرنتھ « قطب شتک » بحروف دیو ناگری اب بتوسط ڈاکٹر ماتا پرساد گپت شائع ہو چکا ہے۔ جےرام پنڈت فارسی اور دکنی اردو جانتا تھا۔ اس کے باوجود اس نے ہندوستانی اور یاونی دکنی کا دو الگ الگ بھاشاوں کے طور پر ذکر کیا ہے۔ واقعتاً یہ دونوں بھاشائیں ایک ہی ہیں۔ محض رسم الخط الگ ہے اس سے ایک بات ظاہر ہوتی ہے کہ دکنی اردو کے بارے میں ہندو شاعروں کا کیا نظریہ تھا۔ وہ اس کو محض مسلمانوں کی زبان کہتے تھے۔

اس نظرے کی بنیاد یہی ہو سکتی ہے کہ اس دور میں مسلمان فاتح کی حیثیت سے ہندوستان آئے تھے ، فارسی زبان سرکاری دفتروں پر حاوی تھی۔ زبان کی اجنبیت کے ساتھ ساتھ اس کا رسم الخط بھی اجنبی اور بدیشی تھا ان فاتح مسلمانوں کے لئے ہندو عوام میں ، کم سے کم ، ہمدردی کا بھی فقدان تھا۔ اسی بناء پر فارسی اور فارسی رسم الخط میں لکھی ہوئی دکنی ہندی کو محض مسلمانوں سے منسوب کیا گیا ہے۔ یہ قرین قیاس ہے کہ اسی نظریہ کے مد نظر ہندو عالموں اور پنڈتوں نے فارسی اور ریختہ ہندی کو شروع میں بالکل نہیں اپنایا۔ مرور زمانہ سے کدورت کم ہوتی گئی۔ کچھ ادیبوں نے اس زبان میں بھی طبع آزمائی کی۔ لیکن اس خصوص میں بھی ایک خاص بات یہ ہے کہ ریختہ ہندی میں لکھنے والے عموما بادشاہ وقت کی ملازمت سے منسلک تھے۔ ثانیا ان کی اکثریت فرقہ کائستھاں سے ہے۔ دهلی ، لکھنو اور حیدر آباد کے ادیب بلا استثناء ملازم اور کایستھ ہی نظر آتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ جو عالم حکومت وقت سے الگ تھے انھوں نے اس زبان میں لکھنے سے دلچسپی ظاہر نہیں کی۔

مـاخـذ

۱۔ نوائے ادب ، رسالہ ، اپریل سنہ ۱۹۵۲ع ، بمبئی

۲۔ شعلۂ خاموش ، کالیداس گپتا رضا ، بمبئی سنہ ۱۹۶۸ع

۳۔ نکات الشعرا ، میر محمد تقی میر ، مرتبہ عبد الحق ، اورنگ آباد سنہ ۱۹۳۵ع

۴۔ دکھنی ہندو اور اردو ، نصیر الدین ہاشمی حیدر آباد سنہ ۱۹۵۸ع

۵۔ گلشن گفتار ، حمید اورنگ آبادی سنہ ۱۱۶۵ ھ مرتبہ عبد الحق اورنگ آباد ۱۹۳۰ع

۶۔ تذکرۂ ریختہ گویان ، فتح علی گردیزی سنہ ۱۱۶۶ ھ مرتبہ عبد الحق اورنگ آباد سنہ ۱۹۳۳ع

۷۔ مخزن نکات ، قائم چاند پوری سنہ ۱۱۶۸ ھ مرتبہ عبد الحق اورنگ آباد

۸۔ چمنستان شعرا ، لچھمی نرائن شفیق سنہ ۱۱۷۵ ھ مرتبہ عبد الحق حیدر آباد

۹۔ تذکرۂ ہندی ، مصحفی ۱۲۰۹ ھ مرتبہ عبد الحق اورنگ آباد سنہ ۱۹۳۳ع

۱۰۔ مجموعۂ نغز ، قدرت اللہ قاسم ۱۲۲۱ ھ مرتبہ محمود شیرانی لاہور ۱۹۳۳ع

۱۱۔ نوادر الالفاظ ، سراج الدین علی خان آرزو مرتبہ سید عبد اللہ ۱۹۵۱ع

۱۲۔ رادھا مادھو ولاس چنپو ، از جیرام پنڈت ، مرتبہ وی ، کے ، راجواڑے پونا سنہ ۱۹۲۲ع

امیر اللہ خان شاہین

جون ٹی پلیٹس — ایک عظیم ماہر لغت

جنگ پلاسی کے بعد انگریزوں کے قدم سر زمین ہند پر پختگی سے جم گئے. اٹھارویں صدی کی آخری دھائی میں انگریزوں کی فتح مکمل ہونے پر سماج ، ادب اور انتظام ریاست کے لئے ناظموں اور منتظموں کی ضرورت کو انفرادی شخصیتوں اور اجتماعی اداروں نے علیحدہ علیحدہ اور من حیث المجموع پورا کیا. ادب وشعر کے نغمے بلند ہوئے تو دوری اور مغائرت کی دیواریں بھی ھٹنے لگیں. تاریخ کے ابواب شاھد ھیں کہ انگریزوں نے ذاتی طور پر معاملات ملکی سے زیادہ ھندوستانیوں کے نجی معاملات اور ان کی دلچسپیوں میں بھی حصہ لینا شروع کر دیا چنانچہ دھلی کا پہلا ریذیڈنٹ اختر لونی سرسید کے نانا فرید الولہ اور ولیم فریزر نواب احمد بخش کے یہاں عزیزوں کی طرح آتے جاتے تھے.

سنہ ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج کے قیام نے اردو نثر کا دامن الفاظ کے ذخائر سے بھر دیا. جان گلکرسٹ ، اس کے رفیقوں اور جانشینوں کی اردو نوازی سے انکار ممکن ھے نہ اغماض بہتر! خبث نیت سے بحث نہیں ، یہاں حسن عمل سے سروکار ھے. زبان کو سمجھنے سمجھانے اور اس کے معانی ومفاھیم ومطالب کے لئے لغت ھی واحد اور موثر ترین وسیلہ ھوا کرتی ھے چنانچہ ابتداً لغت نویسوں نے بھی اپنی ذمے داریاں سنبھالیں Forbes اور Bates کی ڈکشنریاں مرتب ھوئیں انھیں بنیادوں پر پلیٹس نے ایک نئی اردو سے انگریزی ڈکشنری ترتیب دی.

تذکروں میں John Thompson Platts کے بارے میں تفصیلی معلومات تو نہیں ملتیں کچھ نمایاں اور ناگزیر باتیں ضرور معلوم ھوتی ھیں. جس سے اس فاضل ماھر لغت کے حالات زندگی کا ایک دھندلا سا مرقع سامنے آتا ھے.

سی۔ ای۔ بکلینڈ C. E. Buckland کی مشہور زمانہ Dictionary of Indian Biography کے صفحہ ۲۳۷ (London-Edition 1906) پر جو کچھ ملتا ہے وہ یہ ہے کہ ممدوح کا سن ولادت سنہ ۱۸۳۰ء ہے۔ غدر کے دوران مرکزی صوبے جات میں بحیثیت انسپکٹر آف اسکول متعین رہا۔ بنارس کالج میں ہیڈ ماسٹر رہا۔ بیماری کے سبب لندن واپس ہو گیا۔ سنہ ۱۸۸۰ء میں آکسفورڈ میں فارسی کا استاد ہو گیا۔ انڈین سول سروس کے امتحانات کے لئے «ہندوستانی» کا ممتحن ہوا۔ ایک اردو انگریزی ڈکشنری مرتب کر کے شائع کی۔ علاوہ بریں فارسی گرامر پر جزوی کام کیا۔ نیز فارسی مضامین کا ترجمہ کیا۔ (کس زبان میں؟ اسکی وہاں کوئی صراحت نہیں) سنہ ۱۹۰۴ء میں انتقال کرجانے پر ۲۶ ستمبر کو آکسفورڈ میں دفنایا گیا۔

تحقیق مزید پر معلوم ہوا کہ پلیٹس کی محولہ بالا دو کتابوں میں گرامر کا نام ہے Grammar of Hindustani Language جو بآسانی دستیاب نہیں۔ دھلی کے Archives میں اس کا کوئی نسخہ دستیاب نہیں۔ دوسری ڈکشنری کا نام ہے "A Dictionary of Urdu, Classical Hindi and English"

پلیٹس کی اس ڈکشنری کے نہ صرف کرم خوردہ نسخے ملجاتے ھیں بلکہ ماسکو سے اس کا ایک نیا ایڈیشن بڑے اہتمام کے ساتھ شائع ہوا ہے جو دو حصوں پر مشتمل ہے اور بآسانی دستیاب ہو جاتا ہے۔ پلیٹس کی یہ ڈکشنری بڑی خوبیوں کی حامل ہے۔ آج تک اردو داں حضرات نے جو کچھ اس ضمن میں کیا ہے اسکی حیثیت اس کے مقابلے میں ثانوی ہے۔ بڑی دیدہ ریزی اور جاں کاھی سے اسکو مرتب کیا گیا ہے۔ یہ درست ہے کہ پلیٹس کا یہ کارنامہ کہیں خلاء میں نہیں ہو گیا ہے اس سے قبل ہی کئی دیدہ وروں نے جو کام کئے وہ اپنی جگہ سنگ میل کی حیثیت رکھتے ھیں۔ پلیٹس نے اسی بنیاد پر ایک مہتم بالشان عمارت کھڑی کردی۔ Forbes کی ڈکشنری بھی کافی اھمیت کی حامل ہے، تاہم وہ ایک خاص مدت تک بے نظیر ہونے کے باوصف آنے والے عہدوں کیلئے کچھ زیادہ مفید نہ ثابت ہو سکتی تھی اسی لئے پلیٹس کو ایک نئی لغت کی تدوین کی ضرورت محسوس ہوئی جس کا اظہار اس نے اپنے دیباچے میں بھی کیا ہے۔ پلیٹس کے پاس الفاظ کا زیادہ ذخیرہ ہے اور لسانی تبدیلیوں پر اس کی نگاہ کچھ زیادہ ہی

نکتہ رس ہے یہ اس لئے بھی کہ اسے ایک بنے بنائے کام میں اضافہ کرنا تھا کوئی نئی بنیاد نہیں اٹھانی تھی۔ ۱۸ ویں صدی کے اواخر سے ۱۹ ویں صدی کے اوائل تک اردو نے جس تیزی سے ترقی کی منزلیں طے کیں اس کے لئے یہ لازمی ہو گیا تھا کہ اس دور کا کوئی اہل نظر ان ضرورتوں کو محسوس کرتا جو ان نئے حالات میں پیش آرہی تھیں۔ بیشتر پرانے الفاظ، محاورے وتراکیب متروک ہو رہے تھے۔ نئی نئی اصطلاحیں الفاظ وتراکیب اختراع ہو رہی تھیں۔ زبان کا ظرف وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا تھا۔ ایک مزاج بن رہا تھا۔ گو زبان کا کینڈا اس وقت تک نہیں بنا تھا۔ تاہم رد وبدل اور اخذ وقبول کا سلسلہ بہت تیزی سے حرکت میں آچکا تھا۔ پلیٹس نے ان نئے لسانیاتی تقاضوں کو سمجھتے ہوئے نئی لغت کی تدوین کی۔ اس کے لئے فاضل مرتب نے ہندی اردو کتب اور ان تمام رسائل وجرائد کا جو اس کے زمانے میں موجود تھے ایک طویل مدت تک بہ نگاہ غائر مطالعہ کیا۔ ہندوستانیوں سے تعلقات استوار کئے۔ ان کی مجلسوں اور محفلوں میں نشست وبرخاست کی۔ مشرقی مجالس میں حاضریاں دیں۔ نئے نئے محاوروں، ترکیبوں اور اصطلاحوں کو چپکے چپکے ذہن میں بھی جمع کرتا رہا اور نوٹ بھی کرتا رہا۔ اسی ہمہ گیر مطالعہ اور باہمی گفتگو سے اس کے سامنے یہ حقیقیت آئی ہوگی کہ کتابوں کی علمی زبان، مقالوں کا سنجیدہ اسلوب بیان، رسائل وجرائد میں شائع ہونے والے ہلکے پھلکے مضامین کی سلیس وشگفتہ زبان اور اخباروں کی صحافتی طرز نگارش میں بیّن فرق ہوتا ہے۔ ماہر لغت کی حیثیت سے زبان والفاظ کے استعمال پر پلیٹس کی نگاہ دقیقہ سنج واقع ہوئی ہے۔ ذاتی یاد داشتوں اور وقتاً فوقتاً لئے گئے ان نوٹوں نے اس کو عملی اقدام کی طرف رجوع کیا یہاں تک کہ وہ وقت جلد ہی آلگا جب تدوین لغت کا ذہنی منصوبہ کاغذ پر منتقل ہونا شروع ہوا، حتی کہ یہ چھوٹا سا منصوبہ ایک ضخیم کتاب کی شکل میں مرتب ہوگیا۔

جہاں تک Bates کی ڈکشنری کا تعلق ہے وہ بنیادی طور پر ہندی داں حضرات کی ضرورتوں کے پیش نظر لکھی گئی ہے جبکہ پلیٹس کے سامنے اردو داں طبقے کی ضرورتیں تھیں۔ یوں بھی پلیٹس کی نگاہ میں نہ صرف یہ کہ Forbes نے Bates کے کام پر کوئی اضافہ نہیں کیا بلکہ الٹا مضر ثابت ہوا۔ پلیٹس نے یہ دلچسپ بات کہی ہے کہ

Bates کی لغت میں Forbes کی خوبیاں منتقل نہیں ہو سکی ہیں، اس کی تمام خامیاں بے کم وکاست اپنا لی گئی ہیں۔ اسی طرح Dr. Fallon کی ڈکشنری ایک خاص مقصد کے تحت لکھی جانے کے سبب بہت ہی تہی دامن اور کم مایہ ہے۔ یہ وہ عوامل تھے جنھوں نے پلیٹس کی توجہ اپنی طرف منعطف کرا کے ایک نئے کام کا کامیاب آغاز کیا۔ پلیٹس نے اپنی ڈکشنری مرتب کرتے ہوئے پرانے چراغوں سے نیا چراغ ضرور جلایا، تاہم آنکھیں بند کر کے ان کی مکمل پیروی نہیں کی بلکہ ان کی خامیوں پر نگاہ رکھتے ہوئے بصیرت کی روشنیوں کو عام کرنے میں مدد دی۔

پلیٹس کی ڈکشنری کی بنیادی خصوصیات میں اردو کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ہندی کی حیثیت ضمنی ہے۔ اس کا طریق ترتیب اس طرح ہے کہ سب سے پہلے وہ اردو کا لفظ لکھتا ہے، اس کے بعد دیو ناگری رسم الخط میں اسی لفظ کو لکھتا ہے۔ اس کے سامنے انگریزی میں اس کے معنی لکھتا ہے، مصادر پر روشنی ڈالتا ہے مثلاً ابتدا کا بدا، ابتداع کا بدع، ابتلا کا بلا، معانقہ کا عنق، عانق، معانقہ۔ یعنی مختلف تدریجی شکلیں بھی روا رکھتا ہے۔ اسی طرح لفظ کے معنی کے ساتھ ساتھ اگر وہ لفظ کسی محاورے سے متعلق ہے، ادھورا استعمال ہوا ہے، محاورے کا نصف اول نصف آخر یا درمیانی لفظ ہے، تب اس پورے محاورے کو معنی کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ الف مقصورہ اور الف ممدودہ کی تخصیص کے ساتھ ساتھ جو فرق محاوروں میں واقع ہو جاتا ہے اسے بیان کرتا جاتا ہے مثلاً آب کے ضمن میں «آب آب ہونا»، آب جانا آب وتاب وغیرہ سب کو اسی ذیل میں جمع کرتا جاتا ہے۔ مفرد ومرکب الفاظ وتراکیب بھی اسی سلسلے میں لے آتا ہے مثال کے طور پر آبِ حیوان، آب خور، آبِ حیات، آب خورہ، آبرو، آبرو ریزی وغیرہ۔ اس سے جہاں اس کی معلومات اور محنت پژوہی کا علم ہوتا ہے وہیں اس دور کی اردو کی وسعت بیان اور اسمیں زیادہ استعمال ہونے والے الفاظ کا پتہ لگتا ہے، اس دور کے روز مرہ اور محاورات کا درک بھی حاصل ہوتا ہے۔ ابھی زبان ترقی کی شاہراہ پر نئی نئی گامزن ہوئی تھی اسمیں کسی لالہ رخ کی تازگی اور کسی شوخ چشم کی اچھلتا آنی باقی تھی۔ عربی اور فارسی کا بڑا پورا عمل دخل تھا اسی لئے مرتب نے الفاظ کا وہ بیش بہا ذخیرہ

جمع کردیا ھے جو اس زمانے کا معیار کمال تھا ، وہ زبان جھلکتی ھے جو ثقہ حضرات اور مستند عالم برتتے تھے۔ ابھی مقامی محاورے کو وہ مرتبہ نہیں ملا تھا جو آگے چل کر زبان کی ٹکسال میں سکہ رائج الوقت ٹھہرا ۔ ابھی ان موٹے موٹے الفاظ کو ترش ترشا کر اردو کے قالب میں ڈھلنا تھا ۔ اسی لئے وہ سبک پن نہ تھا جو بعد کے ادوار میں اردو کا معیار مطلوب ٹھہرا ۔

پلیٹس الفاظ کے اصل مخرج وسر چشمے کی نشاندھی کرتا ھے اس کے لئے انگریزی حروف تہجی اشارے کے بہ طور مقرر کئے ھیں ۔ مثال کے طور پر فارسی کے لئے 'P' عربی لفظ کے لئے 'A' سنسکرت شبدوں کے لئے 'S' ھندی اور ھندوستانی نژاد کے لئے 'H' نیز ترکی لفظ کے لئے T ۔ اردو لفظ سے پہلے لکھتا ھے ، بتاتا ھے کہ یہ لفظ اردو میں اپنی اصل کے لحاظ سے کہاں سے آیا ، اس سلسلے میں اس نے مشہور ماہر لغت شیکسپیر[1] کی تقلید میں یہ اصول بنایا ھے کہ جو لفظ جس زبان میں زیادہ استعمال ھوتا ھے چاھے وہ اپنی اصل کے لحاظ سے زبان کے کسی دوسرے ھی خانوادے سے تعلق رکھتا ھو وہ موخر الذکر زبان ھی کا قرار دیتا ھے مثلاً عربی کے بہت سے الفاظ پر اسنے فارسی کا ٹھپہ لگا دیا ھے ۔

پلیٹس کا بہت بڑا کارنامہ الفاظ کے مشتقات Etymology کی بازیافت کو یکجا کردینا ھے ۔ اس نے لفظوں کے مشتقات کو پیش کرنے کیلئے مختلف زبانوں کی معیاری اور مستند کتابوں سے مدد لی ھے چنانچہ ھندی مشتقات کے ضمن میں Beam کی Comparative Grammar of the Modern Aryan Languages of India ھیم چند کی پراکرت گرامر پروفیسر کویل کی Prakrita-Prakasa of vararuci پروفیسر ھارنلے کی Essays on the Gaudian Languages اور Hindi Grammar نیز Collection of Hindi Roots سے مدد لی ھے ۔

فارسی مشتقات کے لئے ممدوح نے Justi کی Handbuch der zendoprache اور Bundehesh سے اور vullers کی Institutiones Linguae Persicae سے بڑی مدد لی

---

[1] ـ واضح رھے کہ یہ معروف ڈرامہ نگار شکسپیر نہیں بلکہ پلیٹس کا پیش رو ماہر لغت ھے ۔

ہے۔ عربی مشتقات کیلئے کیمبرج یونیورسٹی میں شعبہ عربی کے پروفیسر ڈاکٹر رائٹ سے گراں قدر مشورے حاصل کئے، اسی طرح سنسکرت مشتقات کے لئے پروفیسر مونیز ولیم کی ڈکشنری سے زبردست استفادہ کیا۔

مرتب نے اردو ہندی الفاظ میں اختصاص برتتے ہوئے یہ ترجیحی سلوک بھی اردو کے ساتھ روا رکھا ہے کہ ہر لفظ کو فارسی رسم الخط میں تو لکھا ہے مگر اس لفظ کو دیو ناگری رسم الخط میں نہیں لکھا جس کا تعلق ہندی ہندوستانی یا سنسکرت زبان سے ہے مثلاً

آبادی آبان آبائی ابتداء وغیرہ ۔

ایسے الفاظ ہیں جنہیں دیوناگری رسم الخط میں نہیں لکھا۔

ایک طرح لکھے جانے والے مختلف المعانی الفاظ کے مختلف مفاہیم ومطالب اور ان کے اصل سر چشمے کی نشاندھی بھی قابل مولف نے بڑی خوبی سے کی ہے جو اس کی دقت نظر پر دال ہے۔ مثال کے طور پر:

«اب» عربی میں باپ کو کہتے ہیں اس کی أصل ابو ہے اردو میں اب ایسا اس طرح کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے جب، تب کے وزن پر بولا جاتا ہے، حال کی نشاندھی کرتا ہے۔ اس کی طویل صراحت ہمیں پلیٹس کی ڈکشنری میں ملتی ہے۔ مرتب نے بڑی ہی شرح وبسط کے ساتھ مختلف شکلوں میں اس کے استعمال کو دکھایا ہے۔ یہاں ہم نمونے کے طور پر «آب» کے سلسلے میں پلیٹس کی محنت پژوھی، الفاظ ومعانی تک دستگاہ اور محاورہ وروز مرہ پر دسترس اور لسانی تبدیلیوں پر گہری نگاہ کا معمولی خاکہ پیش کرتے ہیں۔ آب کے ضمن میں جو کچھ جمع کردیا ہے وہ یہ ہے:

نوعیت نمبر۱ آب، آب آب ہونا، آب اترنا، آب وتاب، آب جانا، آب دار، آبرو، آبرو اترنا، آبرو برباد دینا، آبرو بگڑنا، آبرو پانا، آبرو پیدا کرنا، آبرو حاصل کرنا، آبرو خاک میں ملانا، آبرو دینی، آبرو رکھنا، آبرو ریزی، آب رو ریز، آب رو کا لاگو ہونا، آبرو لینا، آبرو میں بٹا لگنا، آبرو میں فرق آنا اور جانا،

نوعیت نمبر۲ آب باراں ، آب بازی ، آب بستہ ، آب پاشی ، آب جاری ، آب جو ، آب جوش ، آب چشم ، آب کشی ، آب حرام ، آب حسرت ، آب حیات ، آب خضر ، آب حیوان ، آب خانہ ، آب خاصت ، آب خور ، آب خورہ ، آب ودانہ ، آب خورہ ، آب خورہ بھرنا ، آب دار ، آب دار خانہ ، آب داری ، آب ودانہ ، آب دست ، آب دست کرنا ، آب دُست لینا ، آب دنداں ، آب دھاں ، آب دیدہ ، آبدیدہ ہونا ، آب رواں ، آب ریز ، آب زر ، آب ذلال ، آب شار ، آب شناس ، آب شور ، آب شورا ، آب عشرت ، آب کار ، آب کاری ، آب کش ، آب کشی ، آب کوثر ، آب گوشت ، آب گوھر ، آب گیر ، آبگینہ ، آب معانی ، آب نقرہ ، آبنائے ، آب نوشی ، آب ورنگ ، آب ونمک ، آب وھوا ، آب یار ، آب یاری ، آب یخنی .

مذکورہ مثال سے نہ صرف پلیٹس کی ھمہ دانی پر روشنی پڑتی ھے بلکہ یہ بھی معلوم ھو جاتا ھے کہ اردو نے ابتدا ھی میں کس تیزی سے ترقی کی منزلیں طے کرنا شروع کردی تھیں . تمام زبانوں کیلئے کشادہ دلی کے ساتھ اپنی آغوش وا کردی تھی۔ یہی فراخدلی اسکی آئندہ ترقیوں کا موجب بنگئی۔ اس نے دیگر زبانوں کے الفاظ وتراکیب کو بلا تکلف وبلا تامل قبول کیا اور جیسے جیسے اردو کا کینڈا متعین ھوتا گیا وہ انھیں اپنے مزاج ومنہاج کے مطابق اپنے قالب میں ڈھالتی رھی۔ یہاں یکم کو بلا تردد یکم بنا کر زباں زد خاص وعام کردیا گیا۔

پلیٹس کا یہی عظیم الشان کارنامہ اسے حیات جاوید بخشنے کیلئے کافی ھوگا اردو داں طبقہ اسکے کارنامے سے گراں بار احسان رھےگا۔

ڈاکٹر عبد العلیم نامی

پارسیوں کی اردو خدمات

پارسی اور اردو ؟

یہ بات کچھ عجیب سی معلوم ہوتی ہے لیکن ہے سو فیصد حقیقت جس سے انکار نا ممکن ہے۔ پارسیوں نے اردو کی وہ عظیم الشان خدمت انجام دی ہے اور ایک ایسی صنف کو جنم دیا ہے جو اردو ادب میں ایک بہت بلند مقام رکھتی ہے۔ پارسیوں نے اردو تھیٹر کو اُس معیار پر پہنچایا ہے جہاں مشرق کا کوئی تھیٹر آج تک نہ پہنچ سکا۔ یہ ایک بہت بڑے فن کی بہت بڑی خدمت ہے۔

پارسی قوم اس آبشار کے مانند ہے جس کا پانی اپنے ماحول کے مطابق اپنا رخ بدلتا رہتا ہے۔ وہ جس میدان میں جاتا اسی کو سیراب کرتا۔ اپنے لئے ایک راستہ نکالتا اور نا قابل عبور وادیوں کو پھلانگتا رواں دواں آگے بڑھتا رہتا ہے۔

آپ آج کے کسی پارسی سے اس کے آباء واجداد کے متعلق دریافت کیجئے تو وہ صاف اور صریحی الفاظ میں جواب دے گا کہ وہ نہیں جانتا۔ اس کا گھر آپ کو خاندانی یادگاروں (سوائے چند روغنی تصویروں اور اعزازات کے) سے معرا نظر آئے گا۔ وہ ہر سال جشن نوروز (پاتی تی) کے موقع پر اپنے گھر کو آلائشوں سے پاک کردیتا ہے۔ اس میں اس کی ذاتی وصفاتی اور قومی یادگاریں بھی شامل ہوتی ہیں۔

پارسیوں کی ادبی اور صحافتی تاریخ مرتب کرنے کیلئے یہ ضروری ہے کہ ان کی قومی لائبریریوں کو کھنگالا جائے مثلاً پارسی پنچائت کے کتب خانے، پیٹٹ لائبریری، پیوپلز لائبریری، کاما اورینٹل انسٹی ٹیوٹ وغیرہ وغیرہ۔ ان میں آپ کو پارسیوں کے متعلق ہزارہا صفحات پر بکھری ہوئی معلومات ملیں گی۔ جہاں تک اردو تھیٹر، اردو اسٹیج

اور اردو تولطا کا تعلق ہے آپ کو کافی کتابیں اور تصویریں راقم الحروف کے کتب خانے میں بھی مل جائینگی۔

اب ہم پارسیوں خاص کر ان کی اردو خدمات کا جائزہ لینگے۔

ہمارے لئے یہاں پارسیوں کا پس منظر پیش کردینا اسلئے ضروری ہے کہ اردو داں طبقہ ان کی حیرت انگیز صلاحیتوں سے کلیتًا ناواقف ہے۔ جب سے «اردو تھیٹر» اور «ببلوگرافیا اردو ڈراما» کی چند جلدیں شائع ہوئی ہیں ہمارے ادیب ان کی طرف متوجہ ہوئے ہیں اور اکثر ان کے متعلق استفسارات کرتے رہتے ہیں لیکن یہ پہلا موقع ہے کہ میں خود بھی تاریخ کے پس منظر میں ان کی اردو خدمات کا جائزہ لے رہا ہوں۔

اس مختصر مضمون میں پارسی تاریخ کے مختلف ادوار کا ضمنًا بھی ذکر کرنا مناسب نہ ہوگا[1] اس لئے میں ایران پر مسلم اقتدار کے قیام اور مغربی گھاٹ پر ان کی آمد سے تاریخ کے اس باب کی ابتدا کرتا ہوں جو ہمارے لئے بہت اہم ہے۔

فاتحین اسلام نے صرف دو لڑائیوں میں ایرانیوں کی ہزارہا سال پرانی حکومت کا تختہ الٹ دیا اور ان کی قوت وجبروت کے پھریرے سرنگوں کردئے۔ پہلے ان کو سنہ ۶۳۶ع میں کادسیہ کے مقام پر پھر سنہ ۶۴۱ع میں نہوند پر شکست دیکر ملک میں اسلامی راج قائم کردیا۔ زرتشتوں نے بہ آسانی اپنی شکست قبول نہیں کی اور وہ حصول آزادی کے منصوبے بناتے اور حاکم وقت سے جنگ پیا رہتے تھے لیکن جب ان کی قوت مدافعت جواب دے گئی تو انہوں نے راہ فرار اختیار کرتے ہوئے مختلف ممالک کا راستہ لیا اور وہاں کے تمدنی دھارے میں بہتے چلے گئے۔

کچھ پارسیوں نے مغربی گھاٹ میں بھی پناہ لی۔ ان کی تعداد کا صحیح اندازہ اور اس ملک میں ان کی آمد کی صحیح تاریخ اب تک گوشہ گمنامی میں پڑی ہوئی ہے۔ خیال

۱۔ پارسی ادوار سلاطین ایران مثلا PARTHIAN - ACHAEMENIAN - KAYANIAN - PESHDADIAN اور SASSANIAN کے لیے ملاحظہ ہو
1. A Brief History of Persia by S.H. Jhabvala. Bombay 1922.
2. High Lights of Parsi History by P.P. Balsara Bombay. 1963.

ھے کہ انہوں نے سنہ ٦٣٦ع سے مغربی گھاٹ پر اترنا شروع کیا۔ سنہ ٧١٦ع میں سنجان، وریاوا اور کھمبات میں آباد ہوئے۔ پارسی تاریخ کے ابتدائی ماخذات میں ھمیں صرف ایك طویل نظم ملتی ھے جس کا عنوان ھے «قصہ سنجان»۔ یہ نظم تاریخ سے زیادہ قصہ گوئی کی حامل ھے۔ اس کے مصنف بہمن جی کیقباد ھیں۔ یہ نظم ٨٦٨ اشعار پر مشتمل ھے اور اندازاً سنہ ١٦٠٠ع میں ضبط تحریر میں آئی ہوگی۔

پارسیوں نے اپنی محنت اور ایمانداری سے کافی دولت پیدا کی اور اس کے صحیح استعمال سے انہوں نے ہر میدان میں عزت وعظمت حاصل کی[1]۔

ھندوستان میں پارسیوں کی آمد کا زمانہ تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ھے۔ دور اول۔ یہ سات سو سال پر مشتمل ھے۔ سنہ ٧٠٠ع سے سنہ ١٤٠٠ع تک۔ دور دوم سنہ ١٤٠٠ع سے سنہ ١٥٠٠ع تک۔ یہ وہ دور ھے جس میں ان پر آسمانی بلائیں نازل ہوئیں اور ہر قسم کے مصائب سے ان کو دو چار ہونا پڑا۔ تیسرا دور سنہ ١٥٠٠ع سے آج تك کا ھے کہ وہ برابر ترقی کی منزلیں طے کر رھے ھیں۔

پارسیوں کے تعلقات دور اول ھی میں مسلم حکمرانوں سے قائم ہوگئے تھے۔ سنہ ١٠٣٦ع میں محمود غزنوی نے کالنجر سے کاٹھیاواڑ تك کا علاقہ فتح کرلیا تھا۔ اس کے بعد قطب الدین ایبك نے گجرات کو ایك صوبہ کی حیثیت سے اپنی سلطنت میں شامل کیا۔ چونکہ پارسی پہلے ھی سے مسلم سلاطین کے عادات واطوار، فکر وتعلیمات اور طرز رھائش سے واقف ہوگئے تھے اس لئے مغائرت کا پردہ درمیان سے اٹھ گیا تھا اور وہ سرکاری ملازمتوں میں داخل ہونے کے علاوہ ملك کی تجارت اور صنعت میں بھی ترقی کی منزلیں طے کرنے لگے تھے۔

پارسی دور دور تك ملك میں پھیلتے چلے گئے۔ سنجان کے بعد انھوں نے نوساری کو اپنا مستقر بنایا (سنہ ١١٤٢ع) پھر آنك لے سُووَر تیسرا مرکز بنا (سنہ ١٢٦٨ع)۔ پھر وہ دریائے نربدا پار کرکے بروچ اور کھمبات میں گھستے چلے گئے۔ جنوب میں انہوں نے تھانہ

1. The Imperial Gazetteer of India. vol. IX pp. 202 – 3

آباد کیا (سنہ ۱۳۲۰ع) لیکن دو سال بعد جب پرتگالیوں نے سالسیٹ پر قبضہ کیا تو وہ کلیان میں منتقل ہوگئے۔

وقت کا دھارا تیز رفتاری سے اپنی منزلیں طے کرتا رہا۔ سلاطین دہلی کے بعد شاہان مغلیہ کو عروج حاصل ہوا۔

سنہ ۱۵۷۳ع میں جب اکبر سورت کا محاصرہ کئے ہوئے تھا تو اس نے دستور مہرجی رانا کو جو پارسیوں کا پہلا موبد تھا نوساری طلب کیا۔ ڈاکٹر اسمتھ[1] اور دوسرے مورخین یہ بتلانے سے قاصر ہیں کہ دستور مہرجی رانا اکبر کے ساتھ ہی دہلی گیا تھا یا بعد میں لیکن اس سے انکار نہیں کہ وہ سنہ ۷۹-۱۵۷۸ع میں دہلی ہی میں تھا اور اکبر نے اسے نوساری کے قریب دو سو ایکڑ زمین عطا فرمائی تھی۔ بعدہٗ اسی موبد کے بیٹے کیقباد کو بھی اس نے ایک سو بیگھ زمین دی تھی۔ اکبر کے بعد دیگر شاہان مغلیہ بھی پارسیوں کی سرپرستی فرماتے رہے[2]۔

مغلیہ دربار میں پارسیوں نے کیا کیا اعزاز حاصل کئے اس کا ہمارے پاس کوئی ریکارڈ موجود نہیں ہے[3] یہاں وہاں سے جو اشارے ملتے ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ ۱- رستم جی مانک جی سورتی نے اورنگ زیب سے انگلش تاجروں کیلئے سفارش کی تھی (سنہ ۱۶۶۰ع)۔ ۲- سوراب جی کاوس جی شاہ سورتی نے شہنشاہ محمد شاہ کی اس گھڑی کی مرمت کی تھی جو سلطان ترکی نے اسے بطور تحفہ بھیجی تھی اور اس کارکردگی سے خوش ہوکر شہنشاہ نے اسے «نیک ساعت خان» کا خطاب دیا۔ پانچ سو سواروں اور تین ہزار پیدل کا سردار مقرر فرمایا تھا۔ نیک ساعت خان کے ہمراہ اُدواڑہ کا ایک باشندہ «دستور کاوس جی رستم جی» بھی تھا۔ شہنشاہ نے اسے بھی «مرزا خسرو بیگ» کا خطاب عطا فرمایا تھا۔ اس کے علاوہ شہنشاہ نے سوراب جی

---

1. AKBAR, The Great Mogul by Dr. V. A. Smith p p 163.

2. PARSI LUSTRE ON INDIAN SOIL. Vols I & II by D. D. Darukhanawala

۳- میرے کتب خانہ میں دو عکسی تصویریں ہیں۔ ایک میں محفلِ سماع منعقد ہے۔ اکبر وجہانگیر ایک بلند مقام پر بیٹھے ہیں۔ ان کے سامنے دستور کیقباد ابن دستور مہرجی رانا ہیں۔ دوسرا عکس دستور کیقباد کا ہے جو مغل پینٹنگ کے شاہ پارے ہیں۔

کے دو صاحبزادوں کو بھی خطابات سے نوازا تھا۔ برجور جی کو «بہر مند خان» اور پستن جی کو «طالع یار خان» کے خطابات دئے تھے۔ برجور جی کے صاحبزادہ «آرڈیشر» کو «آرڈیشر بہادر کوتوال» کے خطاب سے سرفراز کیا گیا تھا۔

یہ خطابات آج تک پارسیوں کی خاندانی عظمت کا باعث اور ان کے نام کے جز بنے ہوئے ہیں۔ «طالع یار خاں» کے خاندان میں مندرجہ ذیل افراد کا پتہ چلتا ہے۔ ۱۔ مانک جی کاوس جی شاہ، ۲۔ خان بہادر پستن جی جہانگیر، ۳۔ ڈنشا آرڈیشر، ۴۔ دیوان بہادر فیروز شاہ اور ۵۔ جہانگیر شاہ۔ ہومی جے۔ ایچ۔ طالع یار خاں چند سال قبل تک حکومت مہاراشٹر کے منسٹر تھے اور آج بھی صوبہ کے بڑے لیڈروں میں شمار ہوتے ہیں۔ «نیک ساعت خاں» کے خاندان میں سوراب جی کاوس جی نے کافی شہرت پائی ہے۔ «بہرہ مند خان» کے خاندان میں جے۔ اے۔ بہادر بہت مشہور ہوئے ہیں۔

عہد مغلیہ کے دیگر سلاطین اور روساء عظام نے بھی پارسیوں کو خطابات سے نوازا ہے۔ ان کی فہرست یقیناً طویل ہے۔ میں نے پارسی تاریخوں، سوانح عمریوں اور پنچائت کے ریکارڈوں سے چند نام جمع کئے ہیں لیکن یہ معلوم کرنے سے قاصر رہا ہوں کہ کس حکمران یا رئیس نے ان کو کس زمانہ اور حالات میں ان خطابات سے نوازا تھا۔ یہ فہرست اگرچہ نا مکمل ہے لیکن میرے نظریہ کی تائید کے لئے از بسکہ ضروری ہے۔ اب میں بحروف تہجی ان خطابات کو پیش کرتا ہوں۔

آغا ۱۔ جمشید جی برجور جی۔ برجور سوراب شاہ جمشید جی۔

انصاف ۱۔ پیسی تہمورسپ ہیرا مانک۔

بارہ لاکھ ۱۔ مانک شاہ فرام جی دوباش۔

تنبولی ۱۔ فرینی منچر جی۔

حکیم ۱۔ دارا رستم جی۔ ۲۔ ایدل جی پستن جی۔ ۳۔ رستم جی ایدل جی نائٹ سی۔ آی۔ ای۔ ۴۔ جمشید جی سہراب جی۔ ۵۔ ایرچ شاہ

جمشید جی ۔ ۶ ۔ آرڈیشر ایرچ شاہ ۔ ۷ ۔ رستم فرامروز ۔ ۸ ۔ پالن جی کرسٹ جی ۔

خان　۱ ۔ بھیکا جی فرام جی ۔ ۲ ۔ اپرداد رستم شاہ ۔

خبردار　۱ ۔ آرڈیشر فرام جی ۔

خسروی　۱ ۔ خدا مراد خسرو ۔ ۲ ۔ خسرو خدا مراد ۔ ۳ ۔ فریدون خدا مراد ۔

شہریار رئیس　۱ ۔ رستم جی ۔

قاصد　۱ ۔ پستن جی رتن جی ایدل جی ۔ ۲ ۔ دھنجی شاہ پستن جی رتن جی ۔

کبیر　۱ ۔ بہرام جی ہرمز جی ۔ ۲ ۔ ہرمز جی بہرام جی ۔

کوتوال بہادر　۱ ۔ آرڈیشر دھنجی شاہ ۔ ۲ ۔ نوروز جی رستم جی ۔ ۳ ۔ برجور جی جہانگیر جی ۔

لشکری　۱ ۔ جمشید جی فرام جی ۔ ۲ ۔ ہرمز جی داراب جی ۔ ۳ ۔ فریدون جی ہرمز جی ۔

مجوسی　۱ ۔ برجور جی نسروان جی بلیموریہ ۔ منچر جی برجور جی بلیموریہ ۔

مرزا　۱ ۔ ڈاکٹر ہرمزدیار دستور کاپو جی ۔

منشی　۱ ۔ خورشید جی فرام جی ۔ ۲ ۔ فرام جی جمشید جی ۔

نشان علمی　۱ ۔ پستن جی دوسا بھائی مارکر ۔

وکیل　۱ ۔ سردار سر رستم جی جہانگیر ۔ ۲ ۔ ڈاکٹر جال رستم جی ۔ ۳ ۔ سر نسروان جی پستن جی نائٹ سی ۔ آئی ۔ ای ۔ ۴ ۔ خان بہادر نوروز جی نسروان جی ۔ ۵ ۔ کرسٹ جی جیواجی مستری ۔

دھلی کی عظمت جب نظام دکن کو منتقل ہوئی تو شہنشاہان مغلیہ کی طرح سلاطین دکن نے بھی پارسیوں کی سرپرستی فرمائی۔ ان کو نہ صرف معزز عہدوں پر فائز کیا بلکہ منصب اور اعزازات بھی عطا فرمائے۔ سلاطین دکن نے کن کن پارسیوں کو اعزازات بخشے اسکی فہرست طویل ھے۔ میں یہاں چند ناموں پر اکتفا کروں گا۔

۱۔نواب سہراب نواز جنگ بہادر (سہراب جی جمشید جی چنائی)۔

۲۔نواب داراب جنگ بہادر (داراب جی باپو جی چنائی)۔

۳۔نواب فرامروز جنگ بہادر۔

٤۔ڈاکٹر نواب رستم یار جنگ بہادر (رستم جی نسروان جی کرلا والا) اور

۵۔بیگم نوشابہ کیقباد جنگ (دختر نیک اختر نواب فرامروز جنگ بہادر)

حکومت پاکستان نے بھی پارسیوں کی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے ان کو خطابات سے سرفراز فرمایا ھے۔ سوراب جی کاترك انہیں میں سے ایك ھیں جن کو «ستارہ خدمت پاکستان» کا اعزاز ملا ھے۔

ایسٹ انڈیا کمپنی اور سلاطین برطانیہ عظمی کے دور حکومت میں پارسیوں کے اور جوہر کھلے اور وہ ساتوں سمندر پار کی سیر کرنے لگے۔ حکومت مغلیہ کے آخری دور میں چین سے آگے ان کے لئے علاقہ ممنوعہ تھا لیکن انگریزوں کی سر پرستی نے ان کے رنگ وروغن اور چمکا دئے اور وہ نہ صرف پریوی کونسلر (مثلا رائٹ آنریبل سرڈنشا فردون مُلّا) بلکہ دار العوام برطانیہ عظمی کے رکن بھی منتخب ہوئے مثلا۔ ۱۔ڈاکٹر دادا بھائی نوروز جی (لبرل) ۲۔سر منچر جی بھاؤنگری۔ کے سی آئی ای (کنزرویٹیو) ۳۔شاپور جی سکلات والا (کونسٹ) بیرونٹ رائٹ آنریبل اور آنریبل نائٹ بنے۔ درجنوں نے سی ایس آئی۔ کے بی ای۔ شمس العلماء وغیرہ کے خطابات پائے۔ خان بہادر اگر ہزار نہیں تو کئی سو تو ضرور ملیں گے۔ خان صاحبوں کا ذکر ھی کیا۔ ان کی تعداد کا علم تو اللہ ھی کو ھے۔

پارسیوں نے دنیا کے کونے کونے سے خراج تحسین حاصل کیا لیکن ان کی عزت وعظمت کی بنیاد عہد مغلیہ ہی میں پڑ چکی تھی جہاں دربار داری اور فرائض منصبی کی انجام دہی کیلئے انہوں نے عربی ، فارسی اور ترکی میں مہارت حاصل کی تھی تاکہ مقابلہ میں وہ اپنی صلاحیتوں کا سکہ بٹھلاسکیں . آخری دور مغلیہ میں جب صرف فارسی اور اردو زبانیں باقی رہ گئیں تو انہوں نے اردو پر بھی عبور حاصل کیا . پارسیوں کے قومی کتب خانوں اور ذاتی لائبریریوں کے مطالعہ سے جو بروچ ، نوساری ، اُدواڑہ ، سنجان ، سورت اور کھمبات میں محفوظ ہیں ان کے فارسی اور اردو مخطوطات کا پتہ چلایا جاسکتا ہے .

جہاں تک پارسیوں کی اردو خدمات کا تعلق ہے وہ آبدالآباد تک سراہی جاتی رہیں گی . اردو تھیٹر کے معیاری ادب کے براہ راست اور بلاواسطہ وہ ہی خالق ہیں . آپ کو اردو ادب میں ایسی کوئی صنف نہیں ملیگی جس کے متعلق آپ یہ وثوق سے کہہ سکیں کہ اس کے خالق ہندو یا مسلمان تھے لیکن جہاں تک اردو تھیٹر کا تعلق ہے جب سے ہمارا اسٹیج قائم ہوا اور جب وہ موت کی آغوش میں سویا آپ کو بہترین ڈراما نویس پارسی ہی ملیں گے یا ان کی سرپرستی اور رہنمائی میں پروان چڑھے ہوئے ہندو ، مسلمان ، سکھ وغیرہ . اردو اسٹیج کے وہ تمام اداکار جنہوں نے انیسویں اور ابتداے بیسویں صدی میں ہانگ کانگ سے لندن تک اردو کا پھریرا اڑایا اور ہندوپاک ، جاوا ، سماترا ، بورنیو وغیرہ میں اس کا بول بالا کیا وہ سب آپ کو پارسی ہی نظر آئیں گے . اگر ہندو ، مسلمان ، سکھ وغیرہ ملیں گے بھی تو انہی کے پرورش کردہ اور انہی کی آغوش میں پلے ہوئے .

اب ہم یہاں ان اردو مطبوعات کا ذکر کریں گے جو سنہ ۱۸٦۷ع سے قبل اہل زرتشت نے پیش کیں اور ان مطابع خاص کر لیتھو پریس کا بھی جن میں اس زمانہ میں عموماً اردو کتابیں چھپتی تھیں . پارسیوں کے اس دور کے متعلق میری معلومات بہت محدود ہیں . میں یہاں صرف دو کتابوں کا ذکر کروں گا جو پارسیوں نے تصنیف کیں . ان میں سے ایک سنہ ۱۸۵۳ع کی مطبوعہ ہے اور اس کا نام ہے "بزم ساگر" اس کے مصنف ہیں رستم جی . دوسری کتاب سنہ ۱۸٦۳ع کی مطبوعہ ہے اور اس کا نام ہے

مراجم آندز کا دربار ، اس کے مصنف ہیں دوسا بھائی سوراب جی منشی ۔ ایک کتاب کا اور بھی پتہ چلا ہے ۔ اس کا نام ہے غزلستان ۔ یہ اردو اور فارسی غزلیات کا مجموعہ ہے اور اس کے مرتب ہیں نسروان جی ۔

سنہ ۱۸۶۷ع سے قبل یعنی آج سے ایک سو ایک سال پہلے صوبہ اور شہر بمبئی میں ایک سو آٹھ پریس تھے ۔ ان میں سے باون لیتھو کے چھاپے خانے تھے ۔ صرف احمد آباد کے اکیس پریسوں میں سے بیس پریس لیتھو کے تھے ۔ ان پر یقیناً اردو کی کتابیں چھپتی ہوں گی ۔ بلگام کے تینوں پریس لیتھو کے تھے ۔ بمبئی کے چھ پریسوں میں سے ایک لیتھو کا تھا ۔ چونکہ اس زمانہ میں پارسی سب سے زیادہ با اقتدار ، تعلیم یافتہ اور دولتمند تھے اس لئے کافی پریس ان کی ملک ہوں گے اور ان میں اردو اور فارسی کی کتابیں ، رسالے اور روزنامے چھپتے ہوں گے ۔

سنہ ۱۸۶۷ع کے بعد سے اب تک کوئی ایسی فہرست مرتب نہیں ہوئی ہے جو ان تمام تصانیف ، رسائل اور اخبارات کی نشاندھی کرسکے جو شائع ہوتے رہے ۔ یہ کام اگرچہ دشوار گذار ضرور ہے لیکن گورنمنٹ آف مہاراشٹر کے آرکائیوز ، کیوریٹر آفس ، ایشیاٹک سوسائٹی لائبریری ، کاما انسٹی ٹیوٹ ، بمبئی یونیورسٹی لائبریری اور ہر دو پیوپلز لائبریریز (۱ ۔ دھوبی تلاؤ ۔ ۲ بوری بندر) کی موجودگی میں ناقابل تسخیر نہیں ہے ۔

میں نے بعض مقامی اخبارات[1] اور بمبئی گورنمنٹ گزٹ سے جو مختصر لیکن نا مکمل معلومات حاصل کی ہیں وہ پیش خدمت ہیں ۔

1. Bombay Courier (From 1811 –), Bombay Gazette (1814 –), Bombay Times (1814 –), Times of India (1860 –), Bombay Guardian (1851 –) and Native Opinion (1867 –)

پارسی مصنفین ومولفین کی تصانیف وتالیفات

نمبر	سنہ	مہینہ	تصنیف	صنف	مصنف ، مرتب وغیرہ	مطبع ۔ ناشر
۱	۱۸۷۲ء	جنوری	راگ باگ (اردو ڈراموں کے)	گانے	کرسٹ جی مروان جی	
۲		مارچ	من پسند گائن سنگرہ	گانے	پستن جی کاوس جی	پرنٹرز پریس ۔ بمبئی
۳		اپریل	جہانگیر	ڈراما	ایدل جی کھوری	ورتمان پریس ۔ بمبئی
۴		مئی	لعل وگوہر اور نازنین وپٹھان	ڈراما		بمبئی سماچار پریس ۔ بمبئی
۵		جون	بکاولی وتاج الملوک	ڈراما	ایدل جی کھوری ۔ ایک مسلمان منشی	یونین پریس ۔ بمبئی
۶			دل چمن گائن سنگرہ	گانے	کاوس جی پستن جی شراف	فورٹ پرنٹنگ پریس ۔ بمبئی
۷		جولائی	جمشید اور سمن ناز	ڈراما	فرامروز دادا بھائی پونڈے	ورتمان پریس ۔ بمبئی
۸		ستمبر	دل چمن گائن	گانے	مرتبہ اُمید بھائی جیواجی بھائی کنٹرا کٹر	ہرگونداس نروتم داس پریس ۔ بمبئی
۹		اکتوبر	حاتم	ڈراما	ایدل جی کھوری	اختیار پریس ۔ بمبئی
					این ایم خاں صاحب آرام	

نمبر	سنہ	مہینہ	تصنیف	صنف	مصنف، مرتب وغیرہ	مطبع - ناشر
۱۰		نومبر	نور جہاں	ڈراما	ایدل جی کھوری این ایم خاں صاحب آرام	اختیار پریس - بمبئی
۱۱		دسمبر	ناٹک گیان سنگرہ (پارسی تھیٹریکل کلبوں کے)	گانے	کاوس جی پستن جی	فورٹ پرنٹنگ پریس - بمبئی
۱۲	۱۸۷۳ء	جون	بہرام گور اور بانو ہوسنگ	ڈراما	کاوس جی ڈنشا کیاس	ورتمان پریس - بمبئی
۱۳			راسک گیان سنگرہ	گانے		وکٹوریہ پریس - بمبئی
۱۴		جولائی	راجہ اندر کی سبھا	نقل		امپریل پریس - بمبئی
۱۵		اگست	زوراسٹرین ڈرامیٹک کلب کے ڈراموں کے فارسی گانے	گانے	پستن جی فرام جی ولایتی	پارسی پرنٹری پریس - بمبئی
۱۶		ستمبر	سلیمانی شمشیر عرف نردوش نوزانی	ڈراما	نسروان جی این پارکھ	جاب پرنٹنگ پریس - بمبئی
۱۷			غزلستان - حصہ اول - بار دوم	گانے	مرتبہ مالک بمبئی سماچار	بمبئی سماچار پریس - بمبئی
۱۸	۱۸۷۴ء	اپریل	فلک سور اور سلیم	ڈراما	نسروان جی این پارکھ	فورٹ پرنٹنگ پریس - بمبئی
۱۹			لالہ رخ	اوپرا	اڈیٹر فرسود ماہنامہ - بمبئی	" " "
۲۰			قمرالزماں	ڈراما	ایدل جی کھوری	یونین پریس - بمبئی

نمبر	سنہ	مہینہ	تصنیف	صنف	مصنف ، مرتب وغیرہ	مطبع - ناشر
۲۱		مئی	جہانگیر سبھا اور گوہر	اوپرا	نسروان جی ایم خان صاحب	جاب پرنٹنگ پریس - بمبئی
۲۲			لیلی ومجنون	ڈراما	رستم ایرانی	
۲۳		جون	فریدوں	ڈراما	کیخسرو این کابرا جی	دفتر آشکارا پریس - بمبئی
۲۴		ستمبر	نائٹک گائن سنگرہ	گانے		ورتمان پریس - بمبئی
۲۵			سرود دل آرام	کلام		فورٹ پرنٹنگ پریس - بمبئی
۲۶		اکتوبر	غزلستان - حصہ دوم	کلام		بمبئی سماچار پریس - بمبئی
۲۷			راجہ گوپی چند (ڈراما)	گانے	نسروان جی ایم خان صاحب	جاب پرنٹنگ پریس بمبئی
۲۸	۱۸۷۵ء	دسمبر	سبھا سنگھار	کلام		حیدری پریس — بمبئی
۲۹	۱۸۷۶ء	جنوری	ظالم زور	ڈراما	ایدل جی جے کھوری	ورتمان پریس — بمبئی
۳۰			رومیو اور جولیٹ	ڈراما	دوسا بھائی آر - رانڈھیریا	
۳۱	۱۸۷۷ء	اپریل	غزلستان (بمبئی سماچار) اول سہ حصے	گانے	مرتبہ مانک جی برجور جی منوچر ہوم جینا	بمبئی سماچار پریس - بمبئی
۳۲		اگست	غزلستان — حصہ چہارم	گانے	" " " "	" " "
۳۳	۱۸۷۸ء	مئی	باغ گل چمن	گانے	مرتبہ منچر جی جمشید جی	خدا بخش پریس - سورت

نمبر	سنہ	مہینہ	تصنیف	صنف	مصنف ، مرتب وغیرہ	مطبع - ناشر
۳۴	۱۸۷۹ء	جنوری	الہ دین (ڈراما)	گانے	آر - ایچ - بام جی	گنپت کرشن جی پریس - بمبئی
۳۵		مارچ	لوکوش	ڈراما	کیخسرو این کابرا جی	دفتر آشکارا پریس - بمبئی
۳۶			ہوائی مجلس یعنی پرستانی سیرگاہ	ڈراما	مروان جی ایدل جی بام بوٹ	پارسی پرنٹنگ پریس - بمبئی
۳۷		جون	لیلی مجنوں	ڈراما	" " "	گنپت کرشن جی پریس - بمبئی
۳۸		اگست	وناش کاڑے	ڈراما	کیخسرواین کابراجی	بمبئی سماچار پریس - بمبئی
۳۹		اکتوبر	ہندستانی گائن سنگرہ حصہ اول	گانے	جہانگیر جی بہمن جی کرانی	زنانایا ساگر پریس - بمبئی
۴۰		دسمبر	اوکاہران	اوپرا	دامور رتن سی سومانی	پارسی پرنٹنگ پریس - بمبئی
۴۱	۱۸۸۰ء	اپریل	فرامروز (ڈراما)	گانے	بومن جی نوروز جی	ورتمان پریس - بمبئی
۴۲		مئی	گل اور بلبل	اوپرا	ایدل جی ڈی مستری	الائنس پرنٹنگ پریس - بمبئی
۴۳		نومبر	گیان پرکاش (اردو مرہٹی)			پرسارک پریس - بمبئی
۴۴			ہندوستانی گاین سنگرہ حصہ دوم	گانے	جہانگیر جی بہمن جی کرانی	زنانایا ساگر پریس - بمبئی
۴۵	۱۸۸۱ء	جولائی	" " "	گانے	" " "	" " "
۴۶			ستم حسرت	ڈراما	ایدل جی فرام جی ڈھونڈی	جام جمشید پریس - بمبئی
۴۷		اگست	چھل بٹاؤ موہنا رانی	اوپرا	نسروان جی ایم خان صاحب	زنانایا ساگر پریس - بمبئی

نمبر	سنہ	مہینہ	تصنیف	صنف	مصنف . مرتب وغیرہ	مطبع ـ ناشر
۴۸		نومبر	چھل بٹاؤ موھنا رانی	ڈراما	مروان جی ایدل جی بام بوٹ	اورنیٹل پریس ـ بمبئی
۴۹			لیلی مجنوں	ڈراما	" " "	" " "
۵۰			لیلی مجنوں وچھل بٹاؤ موھنا رانی	۲ڈرامے	" " "	" " "
۵۱		دسمبر	نوشیرواں سمن گان اور شیرین شبستان	ڈراما	نوشیروان جی آر واچا	جام جمشید پریس ـ بمبئی
۵۲	۱۸۸۲ء	جولائی	شکنتلا	اوپرا	نسروان جی ایم خان صاحب	جہانگیر بہمن جی کرانی ـ بمبئی
۵۳			لعل وگوہر	اوپرا	" " "	" " "
۵۴		دسمبر	علاء الدین	ڈراما	ڈنشا فرام جی آرسی والا	اورنیٹل پرنٹنگ پریس ـ بمبئی
۵۵			پریوں کی ہوائی مجلس	اوپرا	" " "	" " "
۵۶	۱۸۸۳ء	اگست	گل بہ صنوبر چہ کرد	ڈراما	نسروان جی ایم خان صاحب	رپن پرنٹنگ پریس ـ بمبئی
۵۷			پاک عصمت نازنین عرف زر خرید خورشید	ڈراما	ایدل جی کھوری " ایک مسلمان منشی	جہانگیر بیجن جی کرانی ـ بمبئی
۵۸			مذہب عشق عرف بکاولی وتاج الملوک	ڈراما	" " " " " " "	
۵۹	۱۸۸۴ء	اکتوبر	فیروزی گائن	گانے	فیروز شاہ رستم جی باٹلی والا	جام جمشید پرنٹنگ پریس ـ بمبئی

इन दोहोंको देखकर यह अनुमान सहजही लगाया जा सकता है कि ताहाने अपनी ६२ वर्षकी आयुमें हिन्दी साहित्यको बहुत कुछ दिया होगा किन्तु कालचक्रकी गतिमें पिसकर सारी चीजें नष्ट होती जा रही हैं। अत: आज ताहाके जितनेभी दोहे प्राप्त हो सकते हैं उन्हीके आधारपर उनकी सेवाका अनुमान लगाया जा सकता है। इनकी रचनाएँ साहित्यिक दृष्टिसे बहुत सुंदर हैं ऐसा नहीं कहा जा सकता है, किन्तु सुंदर न होने मात्र से उनका महत्त्व नहीं घट जाता। हिन्दी साहित्यमें योगदानकी दृष्टिसे उनके दोहे महत्त्वपूर्ण हैं। ऐसे नजाने कितने मुस्लिम व सूफी संत कवियोंने हिन्दी (हिन्दुस्तानी) में रचनाएँ की होगी और देशकी साम्प्रदायिक एकतामें महत्त्वपूर्ण योग दिया होगा। किन्तु आज उनकी सेवायें विस्मृत हो चुकी हैं। वर्तमान स्थितिमें देशको ऐसे ही अनुसंधानों व खोजों ही संगठित किया जा सकता है।

★

ताहा सूरत जिसकी चढ़ी रहे नित चित।

खाओ पिओ सुख करो याद रखो यह नित।

(इसमें उमर खैय्यामका प्रभाव दिखाई पड़ता है।) और नीचेके दोहेमें कबीरका प्रभाव स्पष्ट दिखाई देता है—

तहा तनका दिवा करूं बाती गर्दन से जिव।

लोहू तेल जलारा के तू मुख देखूं पियू।।

ताहा कहते हैं वह तो सब जगह है, फिर मनुष्य उसे रूम (रोम), शाम (सीरिया) या खुरासानमेंही क्यों ढूंढता है?

ताहा पी ढूंढीया रूम, शाम, खुरासान।

गरनैडी बतलाइया न को जाण पछान।।

ताहाके यहां भी सभी सच्चे संतोंकी भांति हिन्दू मुसलमानका कोई भेद भाव नहीं है। वे कहते हैं जोभी उनकी बातोंको समझ लेगा—वह चाहे हिन्दू हो या मुसलमान—वह उस विराट शक्तिको प्राप्त कर लेगा — जिसके सहारे यह विश्व चल रहा है।

ताहा देहरा नही दहीरा, जहाँ है गुरकी बात।
मुसलमान भाग न्यारे बसें, काफिर बूझन जाईया।।

उपमा—रूपक :

ताहाके दोहोंमें उपमा व रूपक का प्रयोगही अधिक हुआ है। जहां भी ये आये हैं अपना प्रभाव बड़ेही सुन्दर ढंगसे डालते हैं।

ताहा जों करतिल में तेल है जो हृदयमें पी।

जो देखा चाहो पियूके दिल मिल डावरजी।।

ताहा तनका दिवा करूं बाती गर्दन से जिव।

लोहू तेल जलाराके तू मुख देखूं पियू।।

भाषा:——

ताहाकी भाषापर हरयाणीका काफी प्रभाव है, उनकी भाषामें 'ल' का प्रयोग नहीं हुआ है. उसकी जगह वे 'र' का प्रयोग करते हैं। पंजाबीके भी बहुत से शब्द उनकी भाषामें मिलते हैं। इससे अधिक फारसीके शब्द आ जानेपर भी ताहाकी भाषामें कठिनता व बाधा नहीं आई। वास्तव में अपनी बात सब लोगोंतक पहुँचाने के लिए उन्होंने ऐसा किया है जो स्वाभाविक ही है। उनकी भाषामें प्रयुक्त बहुतसे शब्द आज हिन्दी से लुप्त हो गये हैं। पर इससे ताहाकी हिन्दी सेवाका महत्त्व जराभी कम नहीं होता।

ताहासे पहले हिन्दी कवियों में 'दोहा' काव्यरूप बहुत प्रचलित था। इसलिए ताहाने भी अपने विचारों व भावोंको लोगोंतक पहुँचाने के लिए 'दोहा' कोही पसन्द किया। अबतकी जानकारीके हिसाबसे उनके ३७ दोहे उपलब्ध हैं। यह अभी मालूम नहीं हो सका कि ताहाने दोहोंके अलावा और कुछ लिखा है या नहीं। उनके दोहोंकी काव्यगत विशेषताओंको देखें तो पता लगेगा कि दूसरे सभी संतो व सूफी संतों की भाँति ताहाने भी जो कुछ लिखा वह अनुभूतिके आधारपर ही लिखा। इसलिए उनकी भाषा सरल है और साथ ही उनके दोहोंमें हृदयको स्पर्श करनेवाली सच्ची बात कही गयी है। मुहावरों और कहावतोंका प्रयोग भी ताहाने बड़ी सरलताके साथ किया है। ताहा सच्चे सूफीकी तरह राम और रहीम, अल्लाह और ईश्वर में कोई फर्क नहीं समझते। ताहा के दोहोंमें अन्य सूफी संत कवियोंकी भाँति रहस्यवादभी भरा पड़ा है। ताहाकी एक सबसे बड़ी विशेषता जो उन्हे अन्य सूफी संत कवियों से अलग करती है, यह है कि वे अपने खुदा या भगवानको 'पी' के रूपमें देखते हैं। सूफी साधना पद्धतिमें भगवानकी कल्पना 'नारी' रूपमें की जाती है। सूफी संत उसके सौंदर्य के नूरको देखना चाहता है। वह उसके पीछे पागल प्रेमीकी तरह दौड़ता है। सांसारिक प्रेमकी तीव्रताकी तरहही उसके प्रेममें भी तीव्रता होती है पर वह आध्यात्मिक प्रेम होता है। ताहाने खुदाको 'नारी' या 'प्रेयसी' के रूपमें न देखकर उसे 'पीय' के रूपमें माना है। वैष्णव भक्त कवियोंकी भाँति ताहा अपनेको प्रेयसी समझकर अपने प्रियको पानेके लिए व्याकुल है। वे 'पी'के प्रेमबिना जीवन अकारण समझते हैं।

मोहे चिन्ता रैन दिन ज्यों लकडी घुन खाए।
ताहा पीके भजन बिन जनम अकारण जाए।।

ताहा प्रत्येक क्षण अपने 'प्रिय' के भजनमें लीन रहते हैं। क्योंकि वास्तव में वही क्षण सार्थक है जो प्रियके साथ बीतता है, बाकी जीवन तो व्यर्थही नष्ट होता रहता है।

ताहा जग चलता जात है, जगमें लाहा नान्ह ।
जो छन पीके संग रहो सोही लाहा जान्ह ।।

उस प्रियतक पहुँचनेमें यह मनकी टाटी बाधक है। यदि वह इस टाटीको हटा दे तो उसे 'प्यूके गांव' का मार्ग सूझ जायेगा।

ताहा टाटी लाजकी रोक रही सब ठांव।
मनकी टाटी दूर कर सूझ परे वह गांव।।

[illegible]

ताहा संसारका त्याग करके, कर्मको छोड़कर ईश्वर को प्राप्त करनेका राग नहीं अलापते [illegible] पीछे, कर्म करते रहकर ईश्वरकी प्राप्तिमें विश्वास करते हैं। भूखे प्यासे रहनेको वे [illegible] नहीं समझते। ताहापर उमर खैय्याम व कबीर का प्रभाव दिखाई पड़ता है। ताहाका कहना है कि 'मित्र' का ध्यान सदा बना रहना चाहिए। फिर उसे खाना पीना व संसार को छोड़ने की आवश्यकता नहीं है।

संत हजरत शेख की दुआएं लेकर ताहा कोताना चले आए और वहां एकान्तवासमें बैठकर विचार ध्यान करने लगे। वे बहुतही सीधी सादी जिन्दगी बिताने लगे। उनका अन्दाज फकीराना था। उन्हें धन, मान, इज्जत, आबरूसे कोई मतलब न था। संसार की चीजोंसे उनका कुछ संबंध न था। एक बार बादशाह औरंगजेबने उन्हें अपने दरबारमें बुलाया। किन्तु ताहा संत थे सूफी थे। उन्हें राज-दरबार व राजासे क्या मतलब? अमर कवि [illegible] की भाँति उन्होंने उस आमंत्रणको अस्वीकार कर दिया।

औरंगजेबने उन्हें बहुतसा धन देकर सम्मानित करना चाहा पर ताहा अपने में मस्त थे। उन्हें किसीसे कोई सरोकार न था। हाँ, यदि कोई गरीब प्रेमसे उन्हें बुलाता तो वे उसके पास दौड़े चले आते थे। वे दीन दु:खी व असहाय लोगोंसे बड़ी नरमी व प्यारसे व्यवहार करते थे।

ताहा अरबी और फारसी अच्छी तरह जानते थे। अपने मित्रोंसे वे फारसीमें पत्र-व्यवहार करते थे। अपने खाली समयमें वे कुरानका फारसीमें अनुवाद करते थे।

कहते हैं कि ताहाको भविष्यका ज्ञान हो जाया करता था। (अपनी मृत्यु का एहसास उन्हें एक वर्ष पहले हो गया था—इस बातका पता ताहाके उस फारसी पत्रसे मिलता है जो उन्होंने मोहिबुल्लाको लिखा था।)

ताहाके दो पुत्र थे। सैय्यद मुहम्मद आशिक और सैय्यद मुहम्मद सादिक। ये दोनों भी आगे चल कर माने हुये सूफी संत गिने गये। ताहाकी मृत्यु ई. सन १६७३ में कोतानामें हुई। उस समय इनकी आयु ६३ वर्ष की थी। आपका मजार कोताना, तहसील बागपत (मेरठ जिला) में है। ताहाके एक भक्त नवाब जाफरखां आलमगीरीने उनकी दरगाह बनवायी थी।

ताहा: एक कवि:

सूफी अपने साफ सुथरे विचारोंके कारण सूफी संत कहलाता है। अन्य सूफी संतोंकी भाँति ताहा भी अपने नेक और पाक विचारों को लोगोंतक पहुँचाना चाहते थे और इसके लिये शेरो शायरी से अच्छा और क्या रास्ता हो सकता है? शेरोंके द्वारा हम सीधे मनुष्यकी भावनाओं तक पहुँचते हैं और ईश्वर के ज्ञानके लिए दिलकी पवित्रता आवश्यक है। काव्य या शेर भावनाओंको जगाने या समझनेका प्रभावशाली मार्ग है। अतः ताहाने भी इसी [illegible] इस क्षेत्रमें कदम रखा। उन्होंने छोटे छोटे दोहोंमें अपनी बात कही। अब हमें यह देखना है कि कविके रूपमें ताहा किस हदतक सफल हुए हैं। ताहाकी रचनाओंकी विवेचना करते समय हमें यह नहीं भूल जाना चाहिए कि ताहा कबीर, दादू आदिकी तरह संत पहले थे, कवि बादमें। इसलिए उनकी रचनाओं में केवल काव्यात्मक अभिव्यक्ति ढूंढना हमारा अन्याय होगा। वे तो सीधे सूफी संत थे। [illegible] उनकी बातोंमें अनुभूतिकी तीव्रता [illegible] थी, [illegible] नहीं। अतः इस बातको ध्यानमें रखकर ही हमें ताहाके [illegible] को समझना चाहिए।

डा. एम. एस. अख्तर

सूफी कवि ताहा और उनके दोहे

मानव मात्र के प्रति सन्तोंकी व्यापक उदार जीवन दृष्टि होनेके कारण हिन्दू और मुसलमान दोनों उनके अनुयायी और शिष्य होते रहे हैं। शिष्य एवं भक्तोंके साथही उनके जीवन-दर्शन को, उनके प्रेरक संदेशोंको साधारण जनता भी समझ सके, यह उनका एक महत्त्वपूर्ण उद्देश्य रहता है। इसलिये युग युगसे इन सन्तोंने लोकमानस की भाव भूमिपर प्रतिष्ठित जीवनके आदर्शोंको जनभाषाके माध्यमसे प्रसारित किया।

उर्दू साहित्य या खड़ी बोलीका जन्म और उसका विकास युग एवं परिस्थितियोंकी इसी महान आवश्यकताकी पूर्तिके लिये हुआ था। यहाँ हम इस विवादमें नहीं पड़ना चाहते कि उर्दू साहित्य का जन्म एवं विकास उत्तरमें हुआ या दक्खन (दक्षिण) में, महत्त्वपूर्ण बात यह है कि सूफियों और शेखोंने उर्दू के साथ साथ हिन्दी साहित्यकोभी अपनी वाणीका, अपने आध्यात्मिक संदेशोंका माध्यम बनाया। हिन्दी साहित्यके आदिकालीन कवि अमीर खुसरोसे लेकर आधुनिक युगतक उत्तर और दक्खनके अनेक ऐसे सूफी कवियोंकी एक दीर्घ परम्परा रही है, जिनमेंसे कुछकी हिन्दी सेवाओंसे साहित्यिक जगत् आजभी परिचित नही है। १७ वी सदीमें ताहा नामक सूफी कवि इसी महत्त्वपूर्ण परम्पराकी एक कड़ी है, जिनकी जीवनी तथा हिन्दी रचनाओंका संक्षिप्त परिचय प्रस्तुत लेखमें दिया गया है।

जीवनी:

सूफी संत ताहाका जन्म १६१० ई. में उत्तर प्रदेशके 'कोताना' नामक स्थानमें हुआ था। आपका पूरा नाम अबुलहसन ताहा था। आप लकब कुतबुद्दीनके नामसे भी जाने जाते थे। ताहा के पिताका नाम सय्यद महमूद शहीद था जो स्वयं एक माने हुए सूफी संत थे। इनका मजार 'कोताना' में दरयाए अटकके किनारे आजभी मौजूद है।

ताहा की शिक्षा उनके करीबी रिश्तेदार अब्दुलवहाब और मीर सैय्यद हुसेन साहबके द्वारा हुई। ताहाका झुकाव बचपनसेही धर्म व दर्शनकी ओर था। उन्हें छोटी उमरमेंही संसार व ईश्वर (अल्लाह) का गहरा ज्ञान प्राप्त होने लगा। उन्हें बड़े बड़े सन्तोसे मिलनेकी बड़ी इच्छा रहती थी। एक बार ताहा ख्वाजा बानू अली चिश्ती निजामी के खलीफ़ा हजरत शेख आशिक से मिले। ताहा अल्लाहसंबंधी ज्ञान पाने के लिये बड़े उत्सुक थे। उन्होंने हजरत शेख आशिक से प्रार्थना की कि वे उन्हें 'हर्फ व वहदन' का विस्तारपूर्वक अर्थ बताएं। हजरत शेखने ताहाकी प्रबल इच्छा व असीम भक्तिको देखकर उनसे कहा कि "तुम्हारा काम तमाम हुआ। तुम कोताना जाओ, तुम्हारे कारन बहुतसे आरिफ औलिया होंगे।"

(ख) अड़गड़ ऊपर बड़बड़,

(ग) अलगे डारा मां फरे ककरिया।
तेला चाटे तोर डोकरिया।।
(मुनगा)

(२) अतुकांत पहेलियां:—
इनमें तुक अथवा लय नहीं होती।

(क) अइसन बरिसर हम नइ देखेन
पूछी डाहर ले पानी पीथ।
(दीपक की बाती)

(ख) अभिन कुंवा के निकरे कइना
दाख मिसरी ला छोड़ के खैर सुपारी खाय।
(सरौता)

छत्तीसगढ़ी की कुछ पहेलियों में यौन—वृत्ति की झलक मिलती है परन्तु यथार्थ में वे अश्लील नहीं होती और जब बूझने वाले को उनका साधारण सा अर्थ ज्ञात होता है तो वह चमत्कृत हो उठता है।

जैसे:—

(क) करिया डारिस
लाल निकारिस
उखडू बइठ के फकाफक मारिस।
(काला डाला, लाल निकाला, उखडू बैठ कर फकाफक मारा)
(लोहा व लोहार)

(ख) अइठत डारे चुचुवावत निकारे
(ऐंठते डाला तथा टपकते (निकाला)
(चम्मच)

इस तरह जहां छत्तीसगढ़ी के लिखित साहित्य के क्षेत्र में मौलिक सृजन की असीमित संभावनाएं है वहां अलिखित अथवा मौखिक साहित्य के क्षेत्र में संग्रहीत होने की अपेक्षा में लोक-साहित्य का अपार भंडार है।

★

(६) गाय रूप होन——(बहुत सीधा होना)

(७) सेन्दुरा फूटत–(प्रात:काल:–लालिमा फूटने का समय)

(८) मुंड खुंदनी के बेरा——(दोपहर का समय–जब सिर की छाया पैरों से रौंदी जाती है।)

(ङ) पहेलियां:——

छत्तीसगढ़ी मे इन्हें 'धंधा', अेब जनोवल' अथवा 'बुझोव्वल' कहा जाता है। 'पहेली' शब्द संस्कृत 'प्रहेलिका' शब्द से बना है। 'हिन्दी साहित्य कोश' के अनुसार 'अनेकार्थक धातुओं से युक्त एवं यमकरंजित उक्ति का चमत्कार [1] ' पहेली है जबकि 'हिन्दी शब्द सागर' के अनुसार 'ऐसा वाक्य जिसमें किसी वस्तु का लक्षण घुमा–फिराकर अथवा किसी भ्रामक रूप में दिया गया हो और उसी लक्षण के सहारे उसे बूझने अथवा उसका नाम बतलाने का प्रस्ताव हो' [2] पहेली है। श्री रामनरेश त्रिपाठी के मतानुसार —'पहेलियां बुद्धि पर शान चढ़ाने का यन्त्र है। ये स्मरण–शक्ति और वस्तु ज्ञान बढ़ाने की कलें हैं [3]। श्री रामनारायण उपाध्यय ने लिखा है–'पहेलियां मानव बुद्धि को परखने की कसौटी है [4] । अतः पहेलियों में जहां मनुष्य की सूक्ष्म निरीक्षण शक्ति निहित होती है वहां बूझने वाले को बुद्धि के लिए एक चुनौती भी होती है। विषय की दृष्टि से छत्तीसगढ़ी पहेलियों में विविधता है। सबसे अधिक पहेलियां भोज्य पदार्थों एवं घरेलू वस्तुओं से संबंधित हैं। इनके अतिरिक्त प्रकृति, प्राणियों आदि से संबंधित भी अनेक पहेलियां प्राप्त होती हैं। छत्तीसगढ़ी पहेलियों को रचना शैली की दृष्टि से दो भागों में विभाजित किया जा सकता है:—

(१) तुकांत पहेलियां

(२) अतुकांत पहेलियां

(१) तुकांत पहेलियां:——

इन पहेलियों में लय होती है।

(क) अच्छा लडड़ी के बिनइया नइये,
अच्छा सुपेतो के सुतइया नइये,
अच्छा फूल के तोडैया नइये।
(सर्प, जल एवं सूर्य)

[illegible] ऊपर डोर।
गाय भंइस ला छोड़के,
कोठा ला लेगे चोर।।
(शहद)

---

१. हिन्दी साहित्य कोश–सं. डा. धीरेन्द्र वर्मा, पृष्ठ: ४९२.
२. हिन्दी शब्द सागर–सं. डा. श्यामसुन्दरदास, पृष्ठ: २०५१
३. ग्राम साहित्य, भाग: ३, श्री रामनरेश त्रिपाठी, पृष्ठ :२८५
४. निमाड़ी और उसका लोक साहित्य : रामनारायण उपाध्याय, पृष्ठ:४१

आलोचना:—

(क) बोकरा के जीव जाय खवइया बर अलोना।

(ख) दुलहिन बर पतरी नइये, बजनिया बर थारी।

(ग) ऊपर मां रामराम, भीतरी कसाई काम।

(घ) चलनी मां दूध दुहय अउ करम ला दोस दय।

शिक्षा :—

(क) उधार के खवई अउ भुर्री के तपई।

(ख) कडआ के रटेले ठोर नइ मरे।

(ग) आज के बासी, काल के साग
अपन घर मां का के लाज

(घ) तेली घर तेल होवे, त पहाड़ ल नइ पोते

सूचना:—

(क) ओरवांती के पानी बरेंडी मां नइ चढ़य।

(ख) रांडी के बेटो अउ डहर के खेती।

(ठ) मुहावरे:—

मुहावरा अरबी भाषा का शब्द है जिसका अर्थ है परस्पर बातचीत और सवाल जवाब करना [1]। पं. रामनरेश त्रिपाठी के अनुसार-'मुहावरा' किसी भाषा अथवा बोली में प्रयुक्त होनेवाला वह वाक्य खंड है जो अपनी उपस्थिति से समस्त वाक्य को सबल, सतेज, रोचक और चुस्त बना देता है [2]। अतः कहा जा सकता है कि मुहावरा भाषा अथवा बोली रूपी अंगूठी में जड़ा वह नग है जो अपनी आभा से अंगूठी को अधिक आकर्षक बना देता है। छत्तीसगढ़ी में विभिन्न विषयों से संबंधित अनेकों मुहावरे प्राप्त होते हैं। कुछ छत्तीसगढ़ी मुहावरें निम्नलिखित हैं:—

(१) नाक ऊंच करब—(गौरव अनुभव करना)

(२) नाक लेसावन—(अपमान होना)

(३) नाक मां मांछी नइ बइठन देवब—(कुछ न सहना)

(४) करेजा पोट पोट होन—(भयभीत होना)

(५) बात भर के मितवा हो न—(स्वार्थी मित्र होना)

१. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास: षोडश भाग, सम्पा. म. पं. राहुल सांकृत्यायन, प्रस्तावना, पृष्ठ १[illegible]
२. [illegible]: अंक-१ (मार्च १९५[illegible]), पृष्ठ १०

उपाध्याय के अनुसार –'जिसे लोग, लोक–परम्परा से कहते चले आये हैं। वही कहावत है। कहावत को लोकोक्ति भी कहते हैं। लोकोक्ति का अर्थ ही है किसी एक की नहीं लोक की उक्ति [१]। अतः हम कह सकते हैं लोकोक्तियां ज्ञान–सागर की वे मुक्ताएं हैं जिनमें मानव-समाज के युग–युग के निरीक्षण एवं अनुभव की सतरंगी कांति होती है। डा. कृष्णदेव उपाध्याय ने लोकोक्तियों को निम्नलिखित ५ भागों में विभाजित किया है [२]। छत्तीसगढ़ी लोकोक्तियों को भी इनके अर्न्तगत विभाजित किया जा सकता है—

(१) स्थान संबंधी लोकोक्तियां:—

इस प्रकार की लोकोक्तियों में किसी स्थान विशेष के गुण दोषों का वर्णन पाया जाता है।
उदाहरणार्थ:—जहर पिये ना माहुर खाय।
मरे के हवे तो 'मातिन'' जाय।

(२) जाति संबंधी लोकोक्तियां :—

इनमें जाति विशेष के गुण–अवगुण, स्वभाव आदि का वर्णन प्राप्त होता है।

(क) गौंड' का जाने कढ़ी के सवाद

(ख) गांव बिगाड़े 'बाम्हना'
खेत बिगाड़े सोमना

(ग) आदमी मां 'नडआ'
अड पंछी मां कडआ।

(३) प्रकृति तथा कृषि संबंधी लोकोक्तियां:—

इनमें प्रकृति एवं कृषि संबंधी सूक्ष्म निरीक्षण एवं ज्ञान प्राप्त होता है।

(क) धान, पान अड खीरा, ए तीनों पानी के कीरा।

(ख) गांव बिगाड़े बाम्हना, खेत बिगाड़े 'सोमना' (एक घास)।

(४) पशु–पक्षियों संबंधी लोकोक्तियां:—

पशु–पक्षियों के स्वभाव गुण, दोष आदि का विवेचन करने वाली लोकोक्तियां इस श्रेणी में आती हैं।

(क) आदमी मां नडआ, अड पंछी मां कडआ।

(ख) 'कोलिहा' हर अपनेच पूछीला सहुरा थे।

(५) प्रकीर्ण लोकोक्तियां:—

इस कोटि में आलोचना, शिक्षण, सूचना आदि से संबंधित लोकोक्तियां आती हैं:–

---

१. निमाड़ी और उसका लोक–साहित्य : रामनारायण उपाध्याय, पृष्ठ: ४८
२. हिन्दी साहित्य का बृहत इतिहास : षोडश भाग: म. पं. राहुल सांकृत्यायन, पृष्ठ: १४०

(ङ) पशु-पक्षियों संबंधी मनोरंजनात्मक कथाएं:—

पशु–पक्षियों संबंधी अनेक ऐसी कथाएं प्राप्त होती हैं जिनका मूल ध्येय केवल छोटे बच्चों का मनोरंजन होता है। इनमें कहीं कहीं उपदेश का स्पर्श भी पाया जाता है परन्तु ये मूलरूप से नीति कथाएं नहीं है। 'बोकरा" (बकरा) तथा 'हुंडरा' (भेड़िया) की कथा [1] जिसमें बकरा अपनी बुद्धिमत्ता के कारण भेड़िये से बचता है तथा हाथी, मेढ़क, एवं टेंटका (गिरगिट) की कथा [2] इस श्रेणि में आती है।

(च) पौराणिक एवं ऐतिहासिक कथाएं:—

रामायण महाभारत आदि से संबंधित कथाएं तथा छत्तीसगढ़ के विभिन्न स्थानों से संबंधित विभिन्न दंतकथाएं जिनमें इतिहास का कुछ न कुछ अंश होता है इस श्रेणी में आती हैं।

(छ) सामाजिक कथाएं:—

इस श्रेणी में प्रेम–कथाएं एवं समाज संबंधी अन्य सभी कथाओं का समावेश हो जाता है।

छत्तीसगढ़ी लोक कथाओं की विशेषताएं:—

(१) प्रकृति एवं लोक जीवन से घनिष्ट रूप से संबंधित होने के कारण ये कथाएं छत्तीसगढ़ी लोक संस्कृति का सही चित्र प्रस्तुत करती हैं।

(२) कथाओं में पद्यांशों, लोकोक्तियों एवं पहेलियों का प्रसंगानुकूल उपयोग प्राप्त होता है।

(३) ये कथाएं संक्षिप्त होती हैं।

(४) प्रकीर्ण साहित्य:—

छत्तीसगढ़ी के प्रकीर्ण साहित्य को मुख्य तीन भागों में विभाजित किया जा सकता है।

(ट) लोकोक्तियां अथवा कहावतें

(ठ) मुहावरे

(ड) पहेलियां

(ट) लोकोक्तियां अथवा कहावतें

छत्तीसगढ़ी में इन्हें 'हाना' कहा जाता है। डा. वासुदेव शरण अग्रवाल ने उनके संबंध में लिखा है,—कहावतें हमारी जातीय बुद्धिमत्ता के समुचित सूत्र हैं। शताब्दियों के निरीक्षण और अनुभव के बाद जीवन के विविध व्यवहारों में हम जिस संतुलित स्थिति तक पहुंचते हैं, लोकोक्ति उसका संक्षिप्त सत्यात्मक परिचय हमें देती है [3]। श्री कृष्णानंद गुप्त के अनुसार —'इन कहावतों में जिन्हें हम देहाती कहकर उपेक्षा की दृष्टि से देखते हैं जीवन के सत्य बड़ी खूबी से प्रकट हुए हैं। हम तो उनको ग्रामीण–जनता का दर्शन शास्त्र कहते हैं [4]।' श्री रामनारायण

---

१. छत्तीसगढ़ी—मासिक: अक्टूबर १९६५: पृष्ठ १५

२. ——————— वही ———————

३. पृथिवीपुत्र: डा. वासुदेव शरण अग्रवाल: पृष्ठ ५७

४. लोकवार्ता: संपादक: कृष्णानंद गुप्त: दिसम्बर १९४४, पृष्ठ: १९२

चेले के लड़के को छिपाकर कहता है, उसे चील लेकर उड़ गयी[1]। आदि कथाएं इस कोटि में आती हैं।

(ख) व्रतकथाएं :—

विभिन्न व्रतों से संबंधित कुछ कथाएँ होती है जिन में उस व्रत का महत्व प्रतिपादित किया जाता है। ऐसी कथाएं इस कोटि में आती हैं। भाद्रपद माह के कृष्णपक्ष के छठवें दिन छत्तीसगढ़ में नारियां सन्तान की कल्याण कामना से 'खमर छठ' का व्रत करती हैं। इससे संबंधित अनेक ऐसी कथाएं प्राप्त होती हैं[2] जिनमें विभिन्न नारियों को इस व्रत के प्रताप से उनकी मृत संतानें जीवित प्राप्त हो जाती हैं।

(ग) कारण निर्देशक कथाएं :—

इस प्रकार की कथाओं द्वारा विभिन्न जातियों पशु-पक्षियों आदि की विशेष आदतों, कार्यों अथवा विश्वासों आदि का कारण स्पष्ट किया जाता है। गोंड जाति के लोग नाई के घर की बनी पतरी में भात क्यों नहीं खाते[3]? तेली जाति के लोग भर्री जमीन पर भात क्यों नहीं खाते[4]? कोल्हिये (सियार) सारी धरती पर क्यों फैले हुए हैं[5] आदि कथाएं इस श्रैणि मे आती हैं।

(घ) पहेलियों एवं कहावतों संबंधी कथाएं:—

कुछ कथाओं के द्वारा कुछ पहेलियों अथवा कहावतों को स्पष्ट किया जाता है। कभी कभी कुछ कथाओं के आधार पर कहावतें बनती हैं। ऐसी सभी कथाएं इस कोटि में आती हैं। छाता, मनुष्य तथा बाघ से संबंधित एक पहेली को स्पष्ट करनेवाली कथा जिसमें एक मनुष्य तालाब पर छाता भूल जाता है। तालाब से एक मेंढक निकलता है जो बाघ को देखकर भयभीत हो जाता है। वह अपने प्राण बचाने के लिए छाते से पूछता है :—

अरे एक टांग (छाता) दू टांग (मनुष्य) कहां गे है?
छाता उत्तर देता है चार टांग (बाघ) ला मारे बर।
बाघ यह सुन कर भाग जाता है।

तथा 'जइसे के तइसे'[6] कथा जिसमें—

जेकर जइसे घर दुआर
तेकर तइसे फरिका।
जइसे जेकर मां बाप
तइसे तेकर लड़का।

इस लोकोक्ति को सिद्ध किया गया है इस कोटि में आती हैं।

---

१. छत्तीसगढ़ी (मासिक) अप्रैल १९५५, पृष्ठ १२
२. ——————वही—सितम्बर १९५५, पृष्ठः २८,२९,३०,३१
३. ——————वही—अगस्त १९५५, पृष्ठः ३१
४. ——————वही— अप्रैल १९५५, पष्ठ १२
५. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास सम्पा. महा. पं. राहुल सांस्कृत्यायन: पृष्ठः २८१, २८२
६. छत्तीसगढ़ी (मासिक): अप्रैल १९५५ : पृष्ठः १७

(७) अन्य स्फुट गीत

(क) भजन

(ख) सतनामियों एवं कबीर पंथियों के रहस्यवादी पद

(ग) पंथी गीत

(२) लोक गाथाएं :–

छत्तीसगढ़ में व्यापक रूप से प्रचलित निम्नलिखित लोक गाथाएं है ।

(क) पंडवानी

(ख) गुजरी गहिरिन

(ग) ढोलामारू

(घ) चंदेनी

(ङ) दसमत औडनिन

(च) सीताराम नायक

तथा (छ) वीरसिंह के कहिनी

इनके अतिरिक्त कुछ अन्य गाथाएं भी हैं जिनका प्रचार अधिक नहीं है इनमें रसालू कौर, राजा बिजरा, आदि है ।

(३) लोक कथाएं :–

छत्तीसगढ़ी में लोक कथाओं का अगाध भंडार है । इन लोक-कथाओं को निम्नलिखित ७ भागों में विभाजित किया जा सकता है ।

(क) नीति कथाएं

(ख) व्रत कथाएं

(ग) कारण निर्देशक कथाएं

(घ) पहेलियों एवं कहावतों संबंधी कथाएं

(ङ) पशु-पक्षियों संबंधी मनोरंजनात्मक कथाएं

(च) पौराणिक एवं ऐतिहासिक कथाएं

(छ) सामाजिक कथाएं

(क) नीति कथाएं :–

यों तो अधिकांश लोक-कथाओं के मूल में उपदेश या शिक्षा देने की भावना पायी जाती है परन्तु फिर भी कुछ कथाएं ऐसी होती हैं जिनका मुख्य उद्देश्य ही शिक्षा या उपदेश देना होता है ऐसी सभी कथाएं नीति-कथाओं की श्रेणी में आती हैं । मूर्ख कौए की कथा जो मैना से मित्रता स्थापित कर के भी उसके अंडे खाना चाहता है परन्तु अंत मे अपने प्राणों से हाथ धोता है ।[1] । भैंस का बच्चा जो सुख की खोजमें भटकता है पर सुख कभी नहीं प्राप्त कर सकता[2] । साधु तथा उसके चेले की कथा जिसमें चेला गुरु का लोहे का पीला डंडा, जिसमें सोने की मुहरें होती है छिपाकर कहता है कि उसे घुन खा गए तथा गुरु

१ हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास : सं. म. पं. राहुल सांकृत्यायन [illegible] पृष्ठ: २८२

२ ——————वही—————— पृष्ठ: २८१

(ग) पठौनी के गीत

(२) ऋतुओं से संबंधित गीत :-

(क) फाग

(ख) बारामासी

(ग) सवनाही

(३) उत्सवों के गीत :-

(क) छेर छेरा गीत

(ख) राउत नाच के दोहे

(ग) सुआ गीत

(४) धर्म व पूजा के गीत :-

(क) गौरा गीत

(ख) माता सेवा के गीत

(ग) जंवारा गीत

(घ) भौजली-गीत

(ङ) धनकुल के गीत

(च) नागपंचमी के गीत

(५) लोरियां व बच्चों के खेलों के गीत :-

(क) लोरियां

(ख) बच्चों के खेलों के गीत :

१. बइठे फुगड़ी

२. खड़े फुगड़ी

३. कांऊ-मांऊ अथवा चांऊ-मांऊ

४. डांडी पौहा

५. खुडुआ (कबड्डी)

६. भौंरा

७. बच्चों को बहलाने के गीत

८. बच्चों के अन्य स्फुट गीत

(६) मनोरंजन के गीत :-

१. नृत्य गीत

(क) करमा

(ख) डंडा गीत

(ग) नाच-गीत अथवा नचौरी

२. अन्य गीत

(क) ददरिया

(ख) बांसगीत

(ग) देवार गीत

संसार नामक संस्था के अन्तर्गत श्री मनु नायक के निर्देशन में प्रथम छत्तीसगढ़ी चित्रपट 'कहि देबे संदेस' का निर्माण हुआ। 'श्री राजदीप' द्वारा लिखित इस चित्र के गीतों ने छत्तीसगढ़ी काव्य को एक नया क्षितिज प्रदान किया। इससे प्रोत्साहित होकर अनेकानेक नवीन कवि छत्तीसगढ़ी में रचना करने लगे। इस वर्ष श्री [illegible] गुप्त की पुस्तक 'पद्य प्रभा' प्रकाशित हुई जिसमें हिन्दी की कविताओं के साथ ७ छत्तीसगढ़ी की भी कविताएं थीं तथा सन् १९६५ में गुप्तजी की ही 'सत्यम-जयते' पुस्तक प्रकाश में आई जिसमें भी हिन्दी रचनाओं के साथ छत्तीसगढ़ी कविताएं भी संग्रहित थी। सन् १९६७ में विनय-कुमार पाठक के सम्पादन में 'सुख्खर-गीत' नामक कविता संग्रह का प्रकाशन हुआ जिसमे १९ कवियों की रचनाएं संग्रहीत हैं। सन् १९६७ में ही प्रकाशित छत्तीसगढ़ी के लोकप्रिय कवि स्व. कोदूराम 'दलित' की पुस्तक 'सियानी-गोठ' एक उल्लेखनीय कृति है। इसके अतिरिक्त छत्तीसगढ़ के महाकोशल, नवभारत, युगधर्म, नई दुनिया, विचार और समाचार छत्तीसगढ़ सहयोगी, क्षितिज, चिनगारी के फूल, उद्‌गार आदि पत्र-पत्रिकाओं में भी छत्तीसगढ़ी की कविताएं प्रकाशित हुई हैं। छत्तीसगढ़ी के अन्य कवियों में स्व. कुंजबिहारी चौबे, प्यारेलाल गुप्त, नारायणलाल परमार, हरि ठाकुर, बच्चू जांजगीरी, हनुमंत नायडू, बागेश्वर शर्मा, रामविलास साहू, लाला जगदलपुरी, मनोहर शर्मा, रंजनलाल पाठक, मुरारीलाल अग्रवाल, बैजराम व्यास, भगवतीलाल सेन, ऊधोराम 'झखमार', ध्रुवराम वर्मा, रघुवीर अग्रवाल 'पथिक', शिव-शंकर शुक्ल, ललितमोहन श्रीवास्तव, लाला फूलचंद श्रीवास्तव, दिगम्बर नाथ शर्मा, विनोद परमार, भागीरथी प्रसाद तिवारी, रामप्यारे नरसिंह, कृष्णानंद पाण्डेय, विद्याभूषण मिश्र, बुधराम यादव 'प्रबुद्ध' गयाराम साहू, मेहतरराम साहू, सोहितराम साहू 'राही', ब्रजलाल प्रसाद शुक्ल, बी. आर. यादव, चतु-र्भुज देवांगन 'देव', अमृतदास 'दास' मनीलाल कठकवार, अखेचन्द कांत, हीरालाल हंकारा तथा विनय कुमार पाठक आदि हैं। इनमें से अनेक कवियों ने नूतन उपमानों, नूतन प्रतीकों एवं नवीन शिल्प से छत्तीसगढ़ी कविता का शृंगार किया है। निश्चय ही छत्तीसगढ़ी कविता का भविष्य उज्ज्वल है।

छत्तीसगढ़ी का अलिखित साहित्य :–

छत्तीसगढ़ी लिखित साहित्य की अपेक्षा अलिखित अथवा मौखिक साहित्य के रूप में अधिक समृद्ध है। यद्यपि इस प्रकार के साहित्य को भी कुछ संग्रहकर्ताओं ने लिपिबद्ध कर प्रकाशित कराया है परन्तु फिर भी छत्तीसगढ़ी के पास अलिखित साहित्य का अपार भंडार है। इस साहित्य को चार भागों में विभाजित किया जा सकता है :—

१. लोकगीत
२. लोक गाथाएं
३. लोक कथाएं
तथा ४, प्रकीर्ण साहित्य

(१) लोक गीत :–

छत्तीसगढ़ी लोक गीतों को निम्न लिखित मुख्य सात भागों में विभाजित किया जा सकता है।

(१) संस्कारों के गीत :–

(क) सोहर के गीत

(ख) बिहाव के गीत

की एक प्रति मेरे पास है। इतना ही नहीं श्री हीरालाल काव्योपाध्याय के 'छत्तीसगढ़ी-व्याकरण' का सर जार्ज ए. ग्रियर्सन द्वारा प्रस्तुत एवं पं. लोचन प्रसाद 'काव्य विनोद' द्वारा संशोधित एवं परिवर्धित अंग्रेजी अनुवाद सन् १९२१ में पुस्तकाकार प्रकाशित हुआ था जिसमें यद्यपि 'दानलीला' का स्पष्ट उल्लेख नहीं हुआ है परन्तु पं. सुन्दरलाल शर्मा को छत्तीसगढ़ी के प्रथम कवि के रूप में प्रस्तुत करते हुए बताया गया है कि उन्होंने एक लोकप्रिय कथानक पर एक छोटी कविता प्रस्तुत की है तथा पं. शुकलाल प्रसाद पाण्डेय की पुस्तक 'छत्तीसगढ़ी-भूल-भुलैया' को उसके बाद की रचना कहा गया है[1]। छत्तीसगढ़ी 'भूल-भुलैया' का प्रकाशन सन १९१८ में हुआ था अतः 'दानलीला' का प्रकाशन सन् १९१८ के पहले का माना जाना चाहिए। पं. सुन्दरलाल शर्मा की ही दूसरी पुस्तक 'सतनामी भजन माला' थी। सन् १९१८ में में पं. शुकलाल प्रसाद पाण्डेय ने शेक्सपियर कृत 'कामेडी आफ एरर्स' का पद्यानुवाद छत्तीसगढ़ी भूल-'भुलैया' के नाम से प्रस्तुत किया। इनकी द्वितीय बालोपयोगी पुस्तक 'गींयां' थी जो सन् १९२० में प्रकाशित हुई थी जिसमें कविताओं के साथ कुछ बाल एकांकी नाटक भी थे। श्री कपिलनाथ मिश्र की हास्यरस प्रधान पुस्तक 'खुसरा चिरई के बिहाव' पं. लोचप्रसाद पाण्डेय की छत्तीसगढ़ी कविताओंका संग्रह 'भुतहामंडल', गोविन्दराव विट्ठल की 'नागलीला' (१९२७), गिरधर-दास वैष्णव की 'छत्तीसगढ़ी- सुराज' (१९३५), पुरुषोत्तम लाल की 'कांग्रेस-आल्हा' (१९३८) तथा किसनलाल ढोटे की 'लड़ाई के गीत' (१९४०) इस काल की अन्य उल्लेखनीय पुस्तकें हैं। बिलासपुर के श्री द्वारिकाप्रसाद तिवारी 'विप्र' ने छत्तीसगढ़ी की यथेष्ट सेवा की है। उनकी कुछ कांही (१८४०), 'सुराजगीत' (१९४८), तथा पंचवर्षीय योजना गीत (हिन्दी के साथ छत्तीसगढ़ी रचनाएं १९६१) नामक पुस्तकों का अच्छा प्रचार हुआ। सन् १९५३ में श्री रामचन्द्र देशमुख के संचालन में 'छत्तीसगढ़ कला विकास मंडल' की स्थापना हुई थी जिसने एक संगीत प्रधान छत्तीसगढ़ी नाटक 'काली माटी' तैयार कराया था। उसके दस गीतों की एक पुस्तक उस समय प्रकाशित की गई थी जिसमें श्री प्यारेलाल गुप्त, द्वारिका-प्रसाद तिवारी 'विप्र', लाला फूलचंद तथा दाऊ निरंजनलाल गुप्त आदि के गीत संग्रहीत थे। श्री श्यामलाल चतुर्वेदी ने सन् १९५४ में 'राम बनवास' नामक पुस्तक की रचना की। श्री रामशरण तम्बोली ने 'राजा भरथरी चरित्र', राम अठकेवट के संवाद' पुस्तकों की रचना की। इसी वर्ष श्री निरंजनलाल गुप्त की पुस्तक 'किसान-करलई' प्रकाशित हुई। छत्तीसगढ़ी काव्य को एक नया उन्मेष, एक नयी दिशा देने का श्रेय सन् १९५५ में श्री मुक्तिदूत के सम्पादन में रायपुर से प्रकाशित 'छत्तीसगढ़ी' मासिक को है जिसने लगभग एक वर्ष के जीवन काल में छत्तीसगढ़ी की अमूल्य सेवा की। छत्तीसगढ़ी के अनेकानेक प्रतिभावान कवियों की रचनाएं इसके अंकों में प्रकाशित हुई। सन् १९५६ में प्रकाशित 'छत्तीसगढ़ी' का कविता अंक छत्तीसगढ़ी के विभिन्न कवियों का प्रथम एवं सबसे महत्त्वपूर्ण संग्रह था जिसमें छत्तीसगढ़ी के २१ कवियों की रचनाएं संग्रहित है। छत्तीसगढ़ी मासिक के अंकों में ही धारावाहिक रूप से पं. गयाप्रसाद बसेड़िया का खण्ड काव्य 'महादेव के बिहाव' प्रकाशित हुआ जिसकी रचना सन् १९५२ के लगभग हुई थी परन्तु पुस्तकाकार वह ग्रन्थ सन् १९६२ में प्रकाशित हुआ। सन् १९६१ में नवयुवक कवि श्री विमल कुमार पाठक की दो पुस्तकें प्रकाशित हुई। 'योजना की सिद्धि हो' में हिन्दी रचनाओंके साथ छत्तीसगढ़ी की कविताएं भी संग्रहीत थी। उनकी दूसरी महत्वपूर्ण पुस्तक 'गंवई के गीत' नामक कविता संग्रह है। इसी वर्ष केजूराम डोंगरी की पुस्तक 'छत्तीसगढ़ी कविता-संग्रह' प्रकाशित हुआ। सन् १९६२ में देवांगन 'कुंज' की १३ कविताओंका संग्रह 'छत्तीसगढ़ी—कविता-कुंज' प्रकाश में आया। सन १९६३ मे चित्र

---

१ ए ग्रामर आफ दी छत्तीसगढ़ी डायलेक्ट आफ हिन्दी : हीरालाल काव्योपाध्याय : इन्ट्रोडक्शन

पर अपना रूप ग्रहण करती हुई छत्तीसगढ़ी का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है । श्री हीरालाल काव्योपाध्याय ने सन् १८९० में छत्तीसगढ़ी व्याकरण की रचना की जिसका अंग्रेजी अनुवाद उसी वर्ष सर जार्ज ग्रियर्सन ने प्रकाशित कराया था [३], तथा जो सन् १९२१ में श्री लोचनप्रसाद पाण्डेय द्वारा संशोधित एवं परिवर्धित रूप में प्रकाशित हुआ था । इसमें छत्तीसगढ़ी गद्य का सर्वप्रथम उदाहरण प्राप्त होता है । इसमें रमायन के कथा, ढोला के कहिनी, चंदा के कहिनी आदि कथाएं छत्तीसगढ़ी गद्य में हैं । सन् १९०४ में जी. ए. ग्रियर्सन के सम्पादन में प्रकाशित 'लिंगविस्टिक सर्वे आफ इंडिया' के ६ वें खण्ड में छत्तीसगढ़ के विभिन्न भागों में बोली जानेवाली छत्तीसगढ़ी के नमूने प्रथम बार प्रस्तुत किये गए थे । सन् १९०५ के 'हिन्दी मास्टर में पं. लोचनप्रसाद पाण्डेय द्वारा लिखित 'कलिकाल' नामक नाटक की प्रस्तावना एवं दो दृश्य प्रकाशित हुए थे । इस की प्रस्तावना तो हिन्दी में थी परन्तु नाटक छत्तीसगढ़ी में [४]। सन् १९२० में श्री शुकलाल प्रसाद पांडेय की पुस्तक 'गीयां' प्रकाशित हुई । यद्यपि वह बालोपयोगी कविताओं की पुस्तक थी परन्तु इसमें जोंधरी-चोर. केकरा-धरैया, तथा उपसहादमाद बाबू नामक बाल एकांकी भी थे । सन् १९२६ में श्री बंशीधर पाण्डेय ने 'हीरू के कहिनी' नामक कहानी लिखी [५]। सन् १९५५ में रायपुर से श्री 'मुक्तिदूत' के सम्पादन में प्रकाशित मासिक 'छत्तीसगढ़ी' के अंकों में अनेक लेख, कहानियां, एकांकी, जीवन-चरित्र आदि प्रकाशित हुए । सन् १९६४ में श्री शिवशंकर शुक्ल लिखित छत्तीसगढ़ी का प्रथम उपन्यास 'दियना के अंजोर' प्रकाशित हुआ जो कि छत्तीसगढ़ी गद्य की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि थी । इसी वर्ष श्री उदयराम का 'छत्तीसगढ़ी रामचरित नाटक' प्रकाश में आया । सन् १९६५ में श्री शिवशंकर शुक्ल का द्वितीय उपन्यास 'मोंगरा' प्रकाशित हुआ तथा इसी वर्ष श्री लखनलाल गुप्त का उपन्यास 'चंदा अमरित बरसाइस' प्रकाशित हुआ । इनके अतिरिक्त रायपुर से निकलने वाले 'विचार और समाचार' नामक पत्र तथा बिलासपुर से प्रकाशित 'चिनगारी के फूल' में भी छत्तीसगढ़ी के कुछ लेख, रूपक आदि प्रकाशित हुए थे । छत्तीसगढ़ी के गद्य लेखकों में डा. खूबचंद बघेल, नारायणलाल परमार, श्री 'मुक्तिदूत', फकीर राम देवांगन, ध्रुवराम वर्मा, भूषणलाल मिश्र, श्री धनंजय', सुखदेव सिंह अंगारे, मेहतराम साहू, केयूर भूषण, हरिप्रसाद अवधिया, बिमलकुमार पाठक, फूलसिंह यादव, रंजनलाल पाठक आदि के नाम उल्लेखनीय हैं ।

छत्तीसगढी का पद्य साहित्य :–

यद्यपि छत्तीसगढ़ी में पद्य गद्य के पश्चात् लिखा गया परन्तु उसकी गति तीव्र थी अत: गद्य की अपेक्षा पद्य-रचनाएं ही अधिक प्राप्त होती हैं । १७ वी शताब्दी के अंतिम वर्षों में सारंगढ़ निवासी प्रह्लाद दुबे ने 'जय चन्द्रिका' नामक ग्रन्थ की रचना की थी जिसकी भाषा में ब्रजभाषा, बैसवाडी तथा छत्तीसगढ़ी का मेल था [६]। राजिम निवासी स्व. पं. सुन्दरलाल शर्मा छत्तीसगढ़ी के आदि कवि माने जाते हैं । उनकी कृष्णकथा पर आधारित पुस्तक 'दानलीला' अत्यन्त लोक प्रिय हुई थी । श्री दयाशंकर शुक्ल ने 'दानलीला' का प्रकाशन वर्ष सन् १९२४ दिया है, 'जो उचित नहीं हो सकता १९२४ तक ही 'दान लीला' के तीन संस्करण प्रकाशित हो चुके थे । १९२४ में प्रकाशित 'दानलीला' के तृतीय संस्करण

३. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास: षोडशभाग, खण्ड:२, अध्याय: ४, पृष्ठ: ३१४
४. स्व. पं. लोचनप्रसाद पाण्डेय, लेखक: प्यारेलाल गुप्त, पृष्ठ: ७५
५. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास: षोडश भाग, पृष्ठ:३१४
६. ए ग्रामर आफ दी छत्तीसगढ़ी डायलेक्ट आफ हिन्दी : हीरालाल काव्योपाध्याय: इन्ट्रोडक्शन
७. हिन्दी साहित्य का बृहत इतिहास : षोडश भाग : पृष्ठ : ३१४

डा. हनुमंत नायडू

छत्तीसगढ़ी का लिखित व अलिखित साहित्य

मध्यप्रदेश का पूर्वी भाग छत्तीसगढ़ कहलाता है। यह १८° उत्तर अक्षांश और २४° उत्तर अक्षांश तथा ८०° पूर्वी देशांश और ८४° पूर्वी देशांश के मध्य स्थित है। इसका क्षेत्रफल लगभग ५२२१९ वर्ग मील तथा जन संख्या सन् १९६१ के सेन्सस के अनुसार लगभग ९१, ५४, ४९८ है। इसमें मध्य प्रदेश के रायगढ़, बिलासपुर, सरगुजा, रायपुर, दुर्ग और बस्तर जिले आते है।

लिखित साहित्य :–

लिखित साहित्य किसी बोली को भाषा का पद प्रदान करने में महत्त्वपूर्ण योगदान करता है। जब कोई बोली अपने यहां प्रतिभावान साहित्यकार उत्पन्न करने लगती है और उसका आंचल उन साहित्यकारों की कृतियों से भरने लगता है तब वह बोली, बोली के स्तर से उठकर भाषा का सम्माननीय पद प्राप्त कर लेती है। ब्रज तथा अवधी के उदाहरण हमारे सम्मुख हैं। यद्यपि श्री हीरालाल काव्योपाध्याय ने छत्तीसगढ़ी के व्याकरण की रचना सन् १८९० में कर दी थी[२] परन्तु छत्तीसगढ़ी में साहित्य सृजन की प्रक्रिया अत्यन्त मंद रही। इसका मुख्य कारण राजाश्रय का अभाव था। लिखित साहित्य के अभाव में छत्तीसगढ़ी का कोई एक मान्य रूप स्थिर न हो सका। फलस्वरूप एक ही शब्द के विभिन्न स्थानों में विभिन्न रूप प्राप्त होते हैं, उदाहरणार्थ:–

हिन्दी – जाएंगे के लिए – जाबो, जाबीन, जाब

हिन्दी – इस ओर – उस ओर के लिए- ए कोती- ओ कोती
ए कोत-ओ कोत,-ए कोइत–
ओ कोईत

परन्तु छत्तीसगढ़ी में लिखित साहित्य का सर्वथा अभाव नहीं है। इसके लिखित साहित्य को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है।

१. गद्य साहित्य

२. पद्य साहित्य

छत्तीसगढ़ी का गद्य साहित्य :–

छत्तीसगढ़ी गद्य का प्राचीनतम लिखित रूप बस्तर के दंतेवाड़ा नामक स्थान में प्राप्त सन् १७०३ के एक शिलालेख में प्राप्त होता है[१]। यद्यपि पूर्ण शिलालेख छत्तीसगढ़ी में नहीं हैं परन्तु उस

---

१. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास: षोडशभाग, पृष्ठ: ३१४

२. ए ग्रामर आफ दी छत्तीसगढ़ी डायलेक्ट आफ हिन्दी : हीरालाल काव्योपाध्याय: इन्ट्रोडक्शन.

क्योंकि अखबारुल अख्यार में जो उसका विवरण है उसमें लेखक ने इसका नाम चन्दायन लिखा है अगर उसका नाम चन्दायन के बजाय चाँदायन होता जैसा कि डा. माता प्रसाद गुप्त ने लिखा है तो लेखक चाँदायन लिखता।

डा. माता प्रसाद गुप्त ने लिखा है कि चन्दायन में तीनो स्थानों पर विभिन्न नाम आते हैं– 'मुहम्मद, सिराजुद्दीन, और मलिक नथन' इनका सम्बन्ध न तो रचना से कुछ है और न तो इतिहास से [1]। उन्होंने इनको कडवक ६५, २६५, तथा ३२९ में बताया है। परन्तु जब हम इनके काव्य का अध्ययन करते हैं तो कडवक ७५ में 'मुहम्मद' नाम नहीं मिलता है। हाँ उनके काव्य के अनुसार कडवक ६ और कडवक ८५ में 'मुहम्मद' नाम मिलता है। किन्तु जो कडवक ६ में मिलता है वह तो रसूल मुहम्मद सल्लाहु अलैहे वसल्लम का नाम है, उनकी प्रशंसा लगभग सभी सूफ़ी कवियों ने की है। कडवक ८५ में, जो मुहम्मद नाम आता है हमारा विचार है कि वह फिरोजशाह के लड़के 'मुहम्मद खाँ' का नाम है क्योंकि वह उस समय राज्य के काम में अपने पिता का हाथ बटा रहा था [२]। दूसरा नाम सिराजुद्दीन का है। इस प्रकार का नाम, उस समय में आता है जोकि सुल्तान निज़ामुद्दीन औलिया के मुरीद थे बंगाल में बैठ कर, उनकी शिक्षा का प्रचार करते रहे। जब सुल्तान जी की मत्यु हो गयी तो वह दिल्ली चले आये। उस वक्त तक सुल्तान जी ने ख्वाजा नसीरुद्दीन चिराग को अपना खलीफ़ा बना दिया था इसलिए वह ख्वाजा चिराग से मिले, तो उन्होंने उनको अपना खलीफा बनाकर दुबारा बंगाल भेज दिया और वहाँ उनको अपना प्रचार जारी रखने का आदेश दिया [३]। इन बुजुर्ग की किसी हिन्दी पुस्तक का पता नहीं चलता है परन्तु उर्दू साहित्य के इतिहासों में उनके एकाध हिन्दी शब्द या वाक्य नकल किए हुए मिलते हैं। इससे मालूम होता है कि उनको हिन्दी भाषा का ज्ञान था बहुत मुमकिन है कि मौलाना दाऊद ने चन्दायन में उन्हीं का उल्लेख किया हो। तीसरा नाम 'मलिक नथन' का है, इनके सम्बन्ध में डा. विश्वनाथ प्रसाद के शब्दों में- "तारीखे मुबारक शाही में ख्वाजा जहाँ के तरफदार अमीरों और मलिकों में एक नाम 'नाथो' का भी आता है, सम्भव है कि 'मलिक नथन' के रूप में उन्हीं का नामोल्लेख हुआ हो। कविता या प्यार की पुकार में 'नथो' का 'नथन' हो जाना नामुमकिन नहीं है।" [४]

तारीखे फरिश्ता में 'मलिक नथो हाजब' का नाम मिलता है जो दाऊद खाँ जादा और ख्वाजा जहाँ के मित्र थे [५]। ऐसी हालत में, हम निःसंकोच कह सकते हैं कि नथो और दाऊद से मित्रता थी इसीलिए उन्होंने उनका उल्लेख अपने काव्य में किया है और मित्रता तथा प्यार में 'नथो' का 'नथन' हो जाना कोई आश्चर्य की बात नहीं दिखायी देती है।

चन्दायन ऐसे प्रेम प्रधान काव्य का सम्पादन करके सम्पादकों ने हिन्दी साहित्य को अमूल्य साहित्यिक निधि प्रदान की है और हम सब इनके प्रति आभार प्रकट करते हैं। हमें आशा है कि जिज्ञासु सम्पादक इस काव्य को पूर्ण एवं सुव्यवस्थित रूप देने का यत्न जारी रखेंगे।

---

१. डा. माता प्रसाद गुप्त– प्रथम संस्करण १९६७, चाँदायन– पृष्ठ–३
२. कासिम फरिश्ता, सम्पादक, अब्दुल हई ख्वाजा–तारीखे फरिश्ता–मकाला दोयम, पृष्ठ ५००
३. मौलवी अब्दुल हक़–उर्दू की इब्तदाई नशो व नुमा में सूफ़ियाए कराम का काम–पृष्ठ–१६
४. डा. विश्वनाथ प्रसाद–चन्दायन, पृष्ठ–१३
५. लेखक–कासिम फरिश्ता, सम्पादक–अब्दुल हई ख्वाजा–तारीखे फरिश्ता–मकाला दोयम, पृष्ठ–४११

डा. माता प्रसाद गुप्त ने उपर्युक्त अर्द्धाली को ध्यान में रखकर लिखा है– 'खाविन्द' 'स्वामी' का फारसी पर्याय है, इसलिए यह निश्चित है कि दाऊद खानजहाँ के आश्रित थे । यद्यपि दाऊद ने लिखा नहीं है, किन्तु यह अनुमान किया जा सकता है कि प्रस्तुत काव्य की रचना उन्होंने खानेजहाँ के अनुरोध पर की होगी ।" [१] परन्तु डा. माता प्रसाद गुप्त का ध्यान जब इतिहास के पृष्ठों की ओर जाता है तो वह स्वयं भ्रम में पड़ जाते हैं । उन्हीं के शब्दों में–"किन्तु यह मानने के लिए पर्याप्त कारण नहीं दिखायी पड़ता है कि उक्त 'मौलाना दादा' दाऊद और चन्दायन' के रचयिता दाऊद, जो अपनी विद्वता के कारण 'मौलाना' कहलाते थे, एक ही व्यक्ति थे । यदि हमारे दाऊद खानेजहाँ के विश्वास और प्रीति पात्र रहे होते जैसे वे इन उल्लेखों में बताए हैं, तो वे किसी न किसी रूप में इसका उल्लेख अवश्य करते । मेरी समझ से दोनों व्यक्ति भिन्न थे ।"[२]

'अखबारुल अख्यार' में हमें निम्नांकित बातें मिलती हैं :– "शेख जैनुद्दीन हजरत शेख नसीरुद्दीन महमूद चिराग देहलवी के भानजे खलीफ़ा और खादिम हैं आप का जिक्र शेख की मजालिस और मलफ़ूजात में दर्ज है । मौलाना दाऊद मुसन्निफे जन्दायन[३] आप के मुरीद हैं और उन्होंने इस किताब के आग़ाज में आपकी तारीफ की है ।"[४]

इसी तरह 'सलातीने देहली के मजहबी रुझानात' में फिरोज शाह तुग़लक का एक वाक्या नक़ल करते हुए लिखा है— "एक दिन फिरोज शेख (नसीरुद्दीन महमूद चिराग देहलवी) की खानक़ाह में आया शेख कैलूला कर रहे थे और उनके खादिम ए खास मौलाना जैनुद्दीन कहीं बाहर गये थे । सुलतान खानक़ाह के सहन में खड़ा था कि बारिश होने लगी फ़ौरन ही मौलाना जैनुद्दीन आ गये, उन्होंने शेख को इतला दी । वह सुलतान के इस्तक़बाल के लिए बाहर आने के बजाय वजू करके नमाज में मशग़ूल हो गये ।"[५]

इन दोनों उदाहरणों से पाँच बातें खुल कर हमारे सामने आती हैं– प्रथम बात तो यह है कि दिल्ली शासन काल में सम्राटों, मंत्रियों और सूफियों तथा बुजुर्गों से बहुत करीबी सम्बन्ध रहा है । यहाँ तक कि इस समय के मुख्यतः बादशाहों, मंत्रियों (वजीरों) और अमीरों ने इन बुजुर्गों के रायों पर अमल करने का प्रयल किया है । द्वितीय बात यह है कि सुल्तान फ़िरोज शाह, शेख जैनुद्दीन और जैनुद्दीन के मुरीद मौलाना दाऊद सभी एक ही काल के थे और शेख नसीरुद्दीन चिराग देहलवी से लगाव होने की हैसियत से, इन सबको एक दूसरे से अक्सर मिलना पड़ता था । तृतीय बात इससे यह स्पष्ट होती है कि चन्दायन के रचयिता दाऊद और ख्वाजा जहाँ की प्रशंसा करने वाले दाऊद दो अलग२ व्यक्ति नहीं हैं बल्कि एक ही हैं । चौथी बात जो इससे स्पष्ट होती है वह यह है कि मौलाना दाऊद के पीर शेख जैनुद्दीन हैं । पाँचवी एक और बात जो मालूम होती है वह यह है कि पुस्तक का नाम चाँदायन नहीं बल्कि चन्दायन है ।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि डा. माता प्रसाद गुप्त केवल भ्रम में हैं कि मौलाना दाऊद दो हैं उनके विवेचन का कोई महत्व नहीं प्रतीत होता तथा डा. विश्वनाथ प्रसाद जो शेख जैनुद्दीन के विषय में अलग २ नाम दिए हैं वह भी स्पष्ट रूप से सामने आ जाता है ।

---

१. डा. माता प्रसाद गुप्त– प्रथम संस्करण- १९६७, चाँदायन, पृष्ठ-१-२
२. डा. माता प्रसाद गुप्त– प्रथम संस्करण-१९६७, चाँदायन, पृष्ठ–२
३. अरबी भाषा में च ध्वनि नहीं है इसलिए उस स्थान पर ज ध्वनि का प्रयोग किया जाता है ।
४. शेख अब्दुल हक – अखबारुल अख्यार, अनुवादक-मुहम्मद लतीफ मलिक पृष्ठ-३१९
५. खलीक अहमद निजामी सलातीन देहली के मजहबी रुझानात– पृष्ठ-४१०

सामना करना पड़ा होगा और कुछ का कुछ पढ़ लिए होंवे या लिपि साफ साफ न पढ़ी जा सकी हो आदि कारण हो सकते हैं ।

५. बहुत से कडवकों की अर्द्धालियाँ एक सी नहीं हैं अर्थात् अर्द्धालियों के क्रम में अन्तर आ गया है । किसी काव्य में एक अर्द्धाली चौथी पंक्ति में है तो वही पंक्ति किसी में पाँचवी है । उदाहरणार्थ :–

डा. विश्वनाथ प्रसाद के काव्य में :–

चाँद कहा सुनु कुँवरू बाता । लोर मोर जिउ एकै राता ।
जियतइ जीय न छोड़ौ काऊ । दुहु दिसि भै यह लोक बटाऊ ।
हौं ओहि के वह चित बस मोरे । काह कुँवर होय रोये तोरे ।
तुम्ह तजि हम निज जाब परदेसू । मैं देख लीन्ह पुरुख कर भेसू ।
एहि बिधि देस देसांतर लेउँ । काह करउँ कस उत्तर देऊँ ।

– –

डा. परमेश्वरी लाल गुप्त के काव्य में :–

चाँद कहा कँवरू सुनु बाता । लोर मोर जिउ एकै राता ।।
जियतै जीउ न छाड़ेउँ काऊ । दिन अस भये सो लोग पठाऊ ।।
हौं उँह कै उहँ चित मोरे । काह कँवरू होई रोये तोरे ।।
इंह बिधि देखि देसन्तरलीन्हों । काह कहों अनऊत्तर दीन्हों ।।
तुम तज हम जाइहँ परदेसू । मैं देखु कीन्हि पुरुख कर भेसू ।।

– – – – – – – – – – – – – – – –

डा. माता प्रसाद गुप्त के काव्य में भी अधिकतर अर्द्धालियाँ डा. परमेश्वरी लाल गुप्त की ही भाँति हैं । इसका कारण यही हो सकता है कि हस्तलिपि के लिखने वालों ने असावधानी से नकल किया होगा । यह त्रुटि एक ही स्थान पर नहीं है बल्कि अनेक स्थानों पर मिलती है ।

उपर्युक्त विवेचन को हमने भाषा और क्रम आदि को ध्यान में रखकर किया है परन्तु इसके पश्चात् अब हम ऐतिहासिक तथ्य की ओर दृष्टि डालेंगे । डा. विश्वनाथ प्रसाद ने दाऊद को खानजहाँ का आश्रित बताया है उन्होंने इसकी पुष्टि के लिए 'तरीखे फिरोज शाही' का सहारा लिया है और उसकी प्रशंसा का कडवक––

एक खम्म मेदिनि कँह कीन्हाँ । डोल परै जो होत न दीन्हाँ ।
धकै पैरै लोग चढ़ावइ । कर गुन खीचि तीर लइलावइ ।
हिन्दू तुरुक दूह सम राखै । सत जो होइ दुहुन्ह कहँ भाखै ।

– – – – – – – – – – – – – – – –

को उद्धृत किया है और उन्होंने कहा कि ऐसी प्रशंसा केवल अपने आश्रयदाता की ही हो सकती है[1] ।

'योंव' खान जी (खि ?) मा और गुनी को आहि
चौंद थान गै दान दिखावै ।

---

1. डा. विश्वनाथ प्रसाद: चन्दायन, पृष्ठ-११

'मई लोरिक' 'तहिया' सिधि' 'दीती' ।
हाथि फरी 'तुम्हं' 'जहिया' 'लीती' ।

अब सुधि 'देउं' 'सुनसि तू' मोरी । ओडन देह न 'देखइ' तोरी ।
'बा (पा) ट जोरि धरि' 'पाउ उचाएहु' । बाँह लुकाइ' 'खरग चमकाएहु' ।

'पाट गहत' 'जनि भूलइ दीठी' । 'पाव न देखइ उधरिहिं पीठी'।
घालि 'अखारें', 'खेदसि' 'सांस' भरे 'जउ' जाइ ।
'देय (ह्) फरहरा' 'मारसु' जइसें 'पर अरराइ' ।।

उपर्युक्त काव्यों में जो पाठान्तर है वह निम्नलिखित संकेत से स्पष्ट हो जाता है ।

डा. विश्वनाथ प्रसाद के काव्य में—	डा. परमेश्वरीलाल गुप्त के काव्य में—	डा. माताप्रसाद गुप्त के काव्य में
अजै	अजयी	अजई
करै कर	कर करकै	गुरु परि
नह		कइ
स्यो सुधि	हुत सिधि	सेउं सिधि
भैया सुधि	तहिया सिधि	तहिया सिधि
देती	दीन्हें	दीती
हाथहि भरि	हाथ भिरै	हाथि फरी
सुनहु तुम	सुनसु तूँ	सुनसि तूं
बाट धरे भुंइ पावा जाएह	फिरै तेग भुईं पाउ उचावहु	बा (पा) ट जोरि धरि पाउ उचाएहु
लगाय	लुकाइ	लुकाइ
बाट	पाट	पाट
उघरत	अरवरहिं	उधरिहिं
खाल उघारत	खाल उघारैं	घालि अरवारें
खेदिसि	खेदहु	खेदसि
साँस	सीस	सांस
भराहर	भरहर	फरहरा
अरराइ	अरराइ	अरराइ

यह तो एक कडवक के उदाहरण हैं इसी प्रकार से लगभग सभी कडवकों में अन्तर पाया जाता है । जहाँ तक शुद्ध पाठ का प्रश्न है किसी में कुछ ठीक है तो किसी में कुछ, इसी प्रकार से तीनों काव्यों में पाया जाता है । यदि हम शुद्ध और अशुद्ध के सम्बन्ध में विचार करें तो उसी में उलझा रहना पड़ेगा और विषय विस्तृत होता जायेगा अतः हम इस सम्बन्ध में अधिक विवेचन करना नहीं चाहते । इतना हम अवश्य कहेंगे कि इसका कारण यह है कि हस्तलिपि के नकल करने वालों ने या तो असावधानी बरती होगी या अधिकतर हस्तलिपियाँ फारसी लिपि में हैं जिसके पढ़ने में सम्पादकों को कठिनाई का

देने के लिए अनेक प्रतियों का उपयोग किया है और कडवकों को उचित स्थान पर रखने का यत्न किया है। इनको भी राधव सारस्वत से एक प्रति हिन्दी में मिल गयी जिससे इनको अधिक सुविधा प्राप्त हो गयी।

३— तीनों सम्पादकों के काव्यों के अध्ययन से प्रतीत होता है कि इनके काव्यों में क्रम संख्या एक दूसरे से भिन्न है। डा. विश्वनाथ प्रसाद ने तो एक ही प्रति को आधार बनाया है अतः स्वाभाविक है कि वह उसी के अनुसार क्रम रखेंगे। जब हम डा. परमेश्वरीलाल गुप्त और डा. माता प्रसाद गुप्त के काव्यों की ओर दृष्टि डालते हैं तो हमें बहुत अन्तर मिलता है। उदाहरणार्थ—

"नैन सवन बिच तिल एक परा। जान बिरह मिस णार्य बुन्दका धरा।
— —"

कडवक का क्रम डा. विश्वनाथ प्रसाद ने तीसरा दिया है, डा. परमेश्वरी लाल गुप्त ने ८५ वाँ क्रम दिया और डा. माता प्रसाद गुप्त ने अपने काव्य में ७४ वाँ। इस प्रकार तीनों काव्यों में अनेक स्थलों पर क्रम का अन्तर मिलता है। इसका कारण यही है कि इन लोगों को खंडित प्रतियाँ मिली और इन लोगों ने अपने अपने अनुमान के आधार पर कडवकों को इधर उधर रक्खा है।

४— तीनों काव्यों में पाठान्तर मिलता है। इनमें एक रूपता का अभाव है। एक सम्पादक एक ही काव्य को कुछ लिखता है तो दूसरा सम्पादक कुछ और ही लिख बैठता है। उदाहरणार्थ:—

डा. विश्वनाथ प्रसाद के काव्य में :—

अजै करैं कर नह (?) बतलावौं। यहे बहुत तुम्ह स्यों सुधि पावौं।
मैं लोरिक मैया सुधि देती। हाथहि भरि तुम्हें जहिया लेती।
अब बुधि देउँ सुनहु तुम मोरी। ओडन देह न देखी तोरी।
बाट धरे मुहं पावा जाएह। बान्ह लगाय खरग चमकायहु।
बाट गहत जिन भूलै दीठी। पाँव न देखे उधरन पीठी।

खाल उधारत खेदिसि सांस भ (फि) रै जो आइ।
दई भराहर मारिसि जैसे बन अरदाइ॥

डा. परमेश्वरी लाल गुप्त के काव्य में :—

अजमी कर बरकै बतलाओ। यहै बहुत तुम्ह हुत सिधि पाओ॥
मैं लोरक तहियाँ सिधि दीन्हे। हाथ भिरै तुम्ह जहियाँ लीन्हे॥
अब बुधि देउँ सुनसु तूँ मोरी। ओडन देह न देखै तोरी॥
फिरै तेग भुहँ पाउ उचावहु। बाँह लुकाइ खड़ग चमकावहु॥
पाट गहत जिन भूलै दीठी। पाउ न देखै अखरहिं पीठी॥

खाल उधारैं खेदहु, सील भरे जिउ जाइ।
खड्ग भरहर मारसु, जइसें बन अरदाइ।

डा. माता प्रसाद गुप्त के काव्य में :—

अजई 'गुरु परिकइ' 'बतलावइ'।
'इहइ बहुत' 'तुम्हें [illegible]' 'सिधि पावइ'।

मसनवियों में अंक-विभाजन की प्रथा न होने के कारण रचना के फारसी-सुर्खी-लेखकों ने निकाल दिए।

फारसी के शीर्षक कवि के दिए हुए नहीं हैं, अन्य व्यक्तियों के दिए हुए हैं, यह तथ्य एक तो इससे प्रमाणित है कि सभी प्रतियों में ये शीर्षक भिन्न भिन्न हैं, दूसरे इससे कि ये कभी कभी गलत भी हैं।'[1]

उपर्युक्त कथन को निभाते हुए डा. माता प्रसाद गुप्त ने कडवकों के ऊपर शीर्षकों या सुर्खियों को नहीं दिया है परन्तु कडवकों के नीचे उन्होंने सुर्खियों को प्रस्तुत किया है और यह भी सूचना दी है कि यह किस प्रति का है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि डा. गुप्त को भ्रम था कि हो सकता है सुर्खियाँ लेखक की ही दी हुई हों। यों तो डा. माता प्रसाद गुप्त के कथन से हम सहमत है कि कुछ सुर्खियाँ गलत हैं परन्तु इसको मानने के लिए तैयार नहीं, कि सुर्खियाँ लेखक की दी हुई नहीं हैं, बल्कि अन्य लोगों ने दी है। यह तो मानना ही पडेगा कि लगभग सभी प्रतियों में शीर्षक (सुर्खियाँ) मिलती हैं अत : सुर्खियाँ कवि की दी हुई हैं हो सकता है कि प्रतियों के नकल करने वालों ने सुर्खियाँ देने में असावधानी बर्ती हो क्योंकि अधिकतर सुर्खियाँ सही हैं।

२. डा. विश्वनाथ प्रसाद अपने काव्य चन्दायन में ६४ कडवकों को उद्धृत किया है जिसका आधार उन्होंने भोपाल प्रति को बनाया है यद्यपि उस समय उनके पास मनेर शरीफ, शिमला और कला भवन की भी प्रतियाँ थी परन्तु उन्होंने उनका सहारा नहीं लिया है। डा. परमेश्वरीलाल गुप्त को जितनी भी प्रतियाँ मिली है सबका सहारा लिया और कडवकों को कहानी के अनुसार ठीक स्थान पर रखने का यत्न किया। उन्होंने अपने काव्य में ४०४ कडवकों को उद्धृत किया है परन्तु अन्तिम कडवक जिसको अप्राप्य लिखा है उसकी क्रम संख्या ४५३ लिखी है। इनके काव्य में कडवक नम्बर-६, ७ ८, ९, १०, और ११ की केवल दो अर्द्धालियाँ हैं परन्तु उनके सम्बन्ध में सम्पादक ने यह सूचना नहीं दी कि ये पूरी हैं अथवा अपाठ्य है अथवा अनुपलब्ध हैं। उन्होंने कडवक नम्बर २, ३, ४, ५, १४, १५, १६, १९ और २३ को न तो उद्धृत किया है और न तो उनके सम्बन्ध में कुछ सूचना ही दी है कि ये अपाठ्य अथवा अनुपलब्ध हैं। सम्पादक डा. परमेश्वरी लाल गुप्त ने कडवक नम्बर ५८ से ६५, १२३, १५३, १८०, ८१, २८२ से २८६, ३०० से ३०३, ३१०, ३२१, ३३८ से ३४३, ३६२ से ३७०, ३८३ से ३८८, ४१० और ४५३ को अनुपलब्ध बताया है परन्तु दो कडवक—

१. "सभै बहुलियाँ गिरे घट आनी। नियरे मींचुदायी देइ आनी।।
———————— — — — — — — "

२. "रकत रुहैनी डवै गँधाई। चला लोर छोड़िहैं सो ठाँई।।
———————— — — — — — — — "

को अनुमान के द्वारा ३३८ से ३४३ के बीच में माना है और ३६२ से ३७० के अन्दर चार कडवक पंजाब प्रति से प्रस्तुत करके इनके बीच में रखने का अनुमान लगाया है परन्तु सम्पादक स्वयं उनके सम्बन्ध में निश्चित विचार नहीं रखता है। डा. माता प्रसाद गुप्त ने चाँदायन में ३९७ कडवकों को उद्धृत किया है। प्रारम्भ और अन्त में वही कडवक आते हैं जो कि डा. परमेश्वरीलाल गुप्त के काव्य में हैं परन्तु इन्होंने ३८ प्रक्षिप्त कडवकों को अन्त में उद्धृत किया है। इन्होंने भी कथा को सुव्यवस्थित रूप

---

१. डा. माता प्रसाद गुप्त—चाँदायन, प्रथम संस्करण, मई, १९६७ पृष्ठ-७.

सन् १९६० में सम्पादित किया था परन्तु उसमें अनेक भ्रांतियाँ एवं त्रुटियाँ थी इसको जिज्ञासु लेखक ने ध्यान में रक्खा और इसके छान बीन के प्रयास को जारी रक्खा एवं १९६७ ई. में एक सुव्यवस्थित काव्य के रूप में 'चाँदायन' शीर्षक देकर समाज के सामने प्रस्तुत किया। काव्य के प्रकाशन का कार्य प्रकाशक-रामजी गुप्त, प्रामाणिक प्रकाशन, आगरा ने अपने हाथ में लिया। डा. गुप्त ने प्रस्तावना में डा. विश्वनाथ प्रसाद और डा. परमेश्वरीलाल गुप्त के चन्दायन की ओर संकेत मात्र किया है और स्वयं सम्पादित 'लोर-कहा' की ओर भी संकेत किया है तथा जिन लोगों ने उनको इस कार्य में सहायता की है उनके प्रति डा. गुप्त ने आभार प्रकट किया है। डा. गुप्त की भूमिका ७२ पृष्ठों की है और उसको ९ शीर्षकों (दाऊद और उनके समसामयिक, रचना काल और स्थान, रचना का नाम रूप, रचना की कथा और उसका आधार, रचना के संदेश, रचना की सम्पादन सामग्री, रचना की लिपि परम्परा, रचना के सम्पादन सिद्धान्त, और रचना की भाषा) में विभक्त किया है। सम्पादन कार्य में उन्होंने काशी के कला-भवन की प्रति, बीकानेर की प्रति, भोपाल की प्रति, मसाचसेट्स के श्री होफर के संग्रह की प्रति, मैनचेस्टर के जॉन राइलैन्ड्स पुस्तकालय की प्रति, शिमला संग्रहालय की प्रतियों का उपयोग किया। कहानी को उन्होंने २६ खण्डों (स्तुति खंड, गोबर वर्णन खंड, चाँदा जन्म एवं विवाह खंड, चाँदा-पितृगृह आगमन-खंड, बाजुर मूर्छा खंड, चाँदा-श्रृंगार वर्णन-खंड, गोबर चढ़ाई खंड, गोबर युद्ध खंड, चाँदा-लोर प्रथम दर्शन खंड, चाँदा-लोर-पुनर्दर्शन खंड, लोर-धवलगृह आरोहण खंड, चांदा-लोर सम्वाद खन्ड, चाँदा-लोर मिलन खंड मैना का समाधान खंड, चाँदा-मैना विवाद खंड, चाँदा-लोर परदेश प्रस्थान खंड, कुवरू-भेंट खंड, बावन-युद्ध खंड, कलिंग-युद्ध खंड, प्रथम सर्पदंश-खंड, द्वितीय सर्पदंश खंड, हरदी निवास खंड, मैना संदेश निवेदन खंड, संदेश प्राप्ति तथा स्वदेश-आगमन खंड, मैना के सतीत्व की परीक्षा खंड, गृह आगमन खंड) में विभाजित किया है। मूलपाठ लगभग ३९१ पष्ठों में है और इसमें ३९७ कडवक हैं तथा प्रत्येक कडवक की व्याख्या की है। डा. गुप्तका काव्य भी डा. परमेश्वरीलाल गुप्त के कडवक के अनुसार प्रारम्भ होता है उन्हीं के कडवक पर समाप्त भी होता है। इन्होंने मूलपाठ के पश्चात् प्रक्षिप्त कडवकों को प्रस्तुत किया है जिनकी संख्या ७८ है तथा काव्य के अन्त में शब्द कोश को प्रस्तुत किया है।

जब हमारी दृष्टि तीनों सम्पादकों के काव्यों के तुलनात्मक अध्ययन की ओर जाती है तो उसमें बहुत अन्तर मिलता है जिनको हम निम्नांकित शीर्षकों के अन्तर्गत रख सकते हैं—

१. शीर्षक, २. कडवकों की संख्या, ३. अर्द्धाली क्रम, ४– पाठान्तर और ५. कडवकों के क्रम में अन्तर।

१. डा. विश्वनाथ प्रसाद के काव्य में प्रत्येक कडवक के ऊपर शीर्षक है। उन्होंने पहले फारसी की सुर्खियों को हिन्दी लिपि में लिखा है तत्पश्चात् उनका हिन्दी भाषा में अनुवाद किया है। डा. परमेश्वरी लाल गुप्त ने सर्वप्रथम कडवकों की सूचना दी है कि उन्होंने किस कडवक को किस प्रति से उद्धृत किया है। उसके पश्चात् फारसी सुर्खियों को हिन्दी लिपि में प्रस्तुत किया तथा उनका अनुवाद भी हिन्दी भाषा में लिखा है। डा. माता प्रसाद गुप्त अपने काव्य का शीर्षक 'चाँदायन' रक्खा है और काव्य के नामकरण के लिए 'बिसहर खंड' के कडवक–'दाऊद कवि चाँदायनि (न) गाई। जेंह र (रे) सुना सो भा मुरझाई।' को आधार बनाया है। इन्होंने कडवकों के पहले न तो फारसी सुर्खियाँ लिखी हैं और न तो उनका अनुवाद ही प्रस्तुत किया है बल्कि पूरी कथा को खंडों में विभाजित करके प्रस्तुत किया है। भूमिका में लिखा है–"यह निश्चित है कि रचना अपने मूल रूपमें खंडो में विभक्त थी, जिनके नाम [illegible] फारसी

———————————' है । इस प्रकार सम्पूर्ण काव्य ६४ कडवकों का है । इसके पश्चात् डा. माता प्रसाद गुप्त द्वारा सन् १९६० में सम्पादित 'लोर-कहा' को भी सम्मिलित किया है जोकि ४९ पृष्ठों में है । अन्त में क्रमानुसार 'चन्दायन' और 'लोर-कहा' के दोहों की भी सूची प्रस्तुत की है ।

काव्य-सम्पादन का कार्य करते समय डा. विश्वनाथ प्रसाद के पास उनके प्रिय मित्र प्रो. सैयद हसन अस्करी द्वारा दी गयी मनेर शरीफ की फोटो कापी थी जिसमें ३२ पत्र थे और सम्पादक के पास शिमला तथा कलाभवन की भी फोटो कापियाँ थी । कुछ समय के बाद डा. विश्वनाथ जी को भोपाल के बैरिस्टर तैमूरी के पास एक प्रति का पता चला, परन्तु उसको प्राप्त कर लेना उनके लिए सम्भव न था । बम्बई के प्रिंस आफ वेल्स म्यूजियम के अध्यक्ष डा. मोती चन्द्र से उनको उसी भोपाल प्रति की फोटो कापी मिल गयी और इसीके आधार पर चन्दायन को सम्पादित किया ।

द्वितीय सम्पादक डा. परमेश्वरीलाल गुप्त हैं जिन्होंने चन्दायन को १९६४ ई. में हिन्दी ग्रंथ रत्नाकर (प्राइवेट) लिमिटेड, बम्बई से प्रकाशित किया । जिस समय डा. गुप्त सम्पादन का कार्य कर रहे थे उस समय उनके पास रीलेन्ड्स प्रति, बम्बई या भोपाल प्रति, होफर प्रति, मनेर शरीफ प्रति, पंजाब प्रति, काशी प्रति, बीकानेर प्रति और रामपुर के पृष्ठ थे । काव्य के प्रारम्भ में १५ पृष्ठों का 'अनुशीलन' शीर्षक है इसमें उन्होंने अपनी पैनी दृष्टि से चन्दायन कब और कैसे समाज के सामने आयी का विवेचन किया है । दूसरा शीर्षक 'कृतज्ञता–यापन' का है जिसमें उन्होंने अपने सहयोगियों के प्रति कृतज्ञता प्रकट की है । तृतीय शीर्षक 'परिचय' का है जिसको सम्पादक ने अनेक सहशीर्षकों में बाँटा है । इसमें मौलाना दाऊद का परिचय और प्रतियों के विषय में लगभग ६८ पृष्ठों में लिखा है। अन्त में चन्दायन और पद्मावत की भी थोडी सी तुलना की है । चौथा शीर्षक 'सम्पादन-विधि' का रक्खा है जिसमें उन्होंनें अपने सम्पादन के नियम को बताया है ।

डा. परमेश्वरी लाल गुप्त ने कडवकों की सूची लगभग आठ पृष्ठों में दी है और उनको पद्मावत के आधार पर विषय के अनुसार एकत्र कर दिया है तथा अपनी ओर से ४३ शीर्षकों में विभाजित किया है ।

काव्य का मूल पाठ कडवक— "पहिले गावउँ सिरजनहारा । जिन सिरजाइह देवस बयारा' — — — — — — — — — — — — — — — — "से प्रारम्भ होता है और अन्तिम कडवक– "सुनि कै मौकर कटक चलावा । बोहीं कँवरहिं मारइ धावा ।' — — — — — — — — — — — — — — — — — — —" है । अर्थात् मूलपाठ पृष्ठ ८१ से प्रारम्भ होता है और पृष्ठ ३३६ पर समाप्त होता है । मूल-पाठ के तत्पश्चात् दौलत काजी कृत 'सती मैना उ लोर–चन्द्रानी', साधन कृत 'मैना-सत', गवासी कृत 'मैना-सतवन्ती' के विषय में विवेचन किया है । इसके पश्चात् लोरिक-चाँदा से सम्बन्धित लोक कथाएँ जो उत्तरी भारत में अनेक स्थलों पर अनेक प्रकार से पायी जाती है उनको भी उद्धृत किया है ।

इसके बाद अनुक्रमणिका लिखा है और अन्त में सम्पादक ने वार्तिक शीर्षक को अपना कर अपने अनुभव और भूलों तथा शोध के विषय में लिखा है ।

तृतीय सम्पादक डा. माता प्रसाद गुप्त हैं जिन्होंने 'चन्दायन' को 'लोर-कहा' नामक शीर्षक से

लिए इसकी भाषा अवधी ही है । चन्दायन के अध्ययन से ऐसा प्रतीत होता है कि इसकी भाषा प्राकृत और अपभ्रंश से निकली हुयी भाषा है जिसका राजदरबार से लेकर जन-जीवन तक प्रचलन था । इसमें संस्कृत के शब्द तो नहीं के बराबर हैं । प्राकृत और अपभ्रंश के शब्द अधिक हैं परन्तु यह कहना कि चन्दायन अरबी और फारसी के शब्दों से अछूता काव्य है तो अत्युक्ति होगी । इसमें अरबी फारसी के भी शब्द पाये जाते हैं । उदाहरणार्थ:– वजीर, सुल्तान, पीर, शाह और सोहम (सोयम) आदि ।

जहाँ तक काव्य के प्राचीनता का प्रश्न है वह दर्शनीय है । यों तो पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने प्रेमाश्रयी शाखा का सर्वप्रथम काव्य कुतुबन कृत मृगावती को माना है जिसका रचना काल ९०९ हि. है परन्तु जब चन्दायन की हस्तलिपियाँ प्राप्त हुई तो स्पष्ट हुआ कि प्रेमाश्रयी शाखा का सर्वप्रथम काव्य चन्दायन है क्योंकि इसका रचना काल ७८१ हि. है और पद्मावत का ९२८ हि. अर्थात् मृगावती से १२९ वर्षपूर्व और पद्मावती से १४६ वर्ष पूर्व की रचना है ।

चन्दायन ऐसा महत्वपूर्ण प्रबन्ध काव्य बहुत समय तक हमारी दृष्टि से ओझल रहा । हिन्दी साहित्य के इतिहासकार ग्रियर्सन, तासी और पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने तो इसका नामोल्लेख तक नहीं किया है। सर्वप्रथम इसके सम्बन्ध में मिश्रबन्धु ने अपने 'मिश्रबन्धु–विनोद' के द्वारा अवगत कराया । तत्पश्चात् हरिऔध का 'हिन्दी भाषा और उसके साहित्य का विकास' प्रकाशित हुआ, इसमें यह उल्लेख था कि मौलाना दाऊद ने नूरक और चन्दा नामक दो प्रेमाख्यानक काव्यों की रचना की है । विद्वानों ने खोज करना प्रारम्भ किया, तो उत्तर प्रदेश के गजेटियर में फिरोजशाह के युग में मौलाना दाऊद द्वारा रचित 'चन्दैनी' नामक पुस्तक का उल्लेख मिला ।

इस समय हमारे सामने तीन सम्पादकों द्वारा सम्पादित चन्दायन की तीन प्रतियाँ हैं, इन्हीं तीनों प्रतियों का यहाँ तुलनात्मक विवेचन करने का यत्न किया गया है ।

चन्दायन काव्य के सम्पादन का कार्य भार सर्वप्रथम डा. विश्वनाथ प्रसाद ने अपने हाथ में लिया और उन्होंने सन् १९६२ ई. में क. मु. हिन्दी तथा भाषा विज्ञान विद्यापीठ, आगरा विश्वविद्यालय, आगरा से प्रकाशित किया ।

काव्य की प्रस्तावना डा. विश्वनाथ प्रसाद ने ३६ पृष्ठों में दी है और चार पृष्ठों पर फोटो कापियाँ प्रस्तुत की है एवं मौलाना दाऊद का चित्र भी प्रस्तुत किया है जिससे काव्य का महत्व बढ़ जाता है और कहानी के अनुसार उन्होंने एक चित्र लोरिक का भी प्रस्तुत किया है, जिसमें चाँदा से मिलने के लिए लोरिक बरहा (रस्सा) को चाँदा के शयनगृह पर फेंकता हुआ दिखायी देता है ।

मूल पाठ पृष्ठ ३८ से प्रारम्भ होकर पृष्ठ ७१ पर समाप्त होता है ।
काव्य का प्रारम्भिक कडवक:–

'खेम कुसर (ल) निसि खेल बिहानी ।
रंग राती निसि पर (प्रे)म कहानी ।
————————' है और अन्तिम कडवक:–

'अर्जुन (हूँ) सभी सखी सुख जाएहु ।
पूत परजा सब दूध अन्हाएहु ।

अनूठी बात तो यह है कि काव्य में नायक, नायिका और सहनायिका सभी पात्र विवाहित हैं। भारतीय साहित्य में यह एक नयी वस्तु है । ऐसा किसी काव्य में नहीं पाया जाता है कि नायिका विवाहित हो । इसमें नायक प्रेम–व्यथा को अन्त तक सहता रहता है; कभी तो साँप के डसने से, कभी नायिका के खो जाने से और कभी अपनी विवाहिता के लिए । भारतीय कथा में प्राय: ऐसा पाया जाता है कि नायक जब नायिका को पा जाता है तो प्रेम-कथा समाप्त हो जाती है परन्तु यहाँ ऐसी बात नहीं है ।

सामान्यत: देखा जाता है कि नायक और नायिका के मिलन पर कहानी समाप्त होती है परन्तु इसमें तो नायक और नायिका के मिलने पर ही कहानी का विस्तार होता है ।

जब हमारी दृष्टि काव्य के रूप की ओर जाती है तो हमारे सामने दो धारणायें आती है– चन्दायन का काव्य रूप मसनवी है अथवा कथा अख्यायिका ।

मसनवी अरबी शब्द है और यह सिन–उन से बना है । काव्य की भाषा में मसनवी कविता के उस प्रकार को कहते हैं, जिसमें दो दो चरण (मिसरा) बराबर तुकों (काफिया) के होते हैं, इसके वज़न नियमित है और प्राय: फारसी उर्दू के कवि इन्ही वज़नों पर अपनी मसनवियाँ लिखते हैं । इसमें मिसरों की संख्या निश्चित नहीं होती है । मसनवियाँ प्राय: धार्मिक होती हैं परन्तु आवश्यक नहीं । मसनवियों के विषय धार्मिक, सामाजिक, राजनैतिक, दार्शनिक, रहस्यवादी, ऐतिहासिक अथवा पौराणिक भी हो सकते हैं, यों तो मसनवियों में एक ही कथा होती है परन्तु कभी कभी अनेक कथाएँ भी आ जाती हैं । मसनवियों में पहले ईश्वर वन्दना (हम्द) होती है तत्पश्चात् रसूल-वन्दना (नात) होती है, उसके बाद समसामयिक शासक, पीर और महान व्यक्ति की स्तुति (मनक़बत) होती है । मूल रचना में विभिन्न प्रसंगों का विषय-निर्देश करने वाली सुर्खियाँ दी जाती हैं जो प्राय: शीर्षक के रूप में होती हैं ।

अख्यायिका में प्रथम प्रसंग या खंड के अतिरिक्त सभी के प्रारम्भ में दो आर्या छन्द (पहिले और तीसरे चरण में बारह बारह दूसरे में अठारह और चौथे में पन्द्रह मात्राएँ) आते हैं । इसमें प्रेम, नीति, भक्ति आदि के निरूपण के लिए काल्पनिक रोचक कथानक का सरस मधुर शैली में वर्णन होता है इसके अन्तर्गत विभिन्न प्रसंग या खंड हो सकते हैं । इसमें एक प्रधान कथा और कुछ अन्य गौण कथाएँ संघटित रहती हैं । आरम्भ छन्दोबद्ध देव तथा गुरु वन्दना के साथ होता है, साथ ही पूर्ववर्ती कृतिकारों की प्रशंसा होती है, शासक या कृति व्यक्ति का यशोगान भी हो सकता है ।

उपर्युक्त विवेचन से प्रतीत होता है कि मसनवी तथा भारतीय अख्यायिका में ऐसे अनेक लक्षण हैं जो एक से हैं । दोनों सामान्यत: ऐसे छन्दों में रची जाती हैं जिनमें शृंखलाबद्ध तथा धारावाहिक रूप से रचना प्रस्तुत की जा सके । अन्तर केवल इतना है कि मसनवी में सुर्खियाँ होती हैं अख्यायिका में उच्छवास (खंड) विभाजन । मसनवी एक ही छन्द में लिखी जाती हैं और आख्यायिका कडवकों मे ।

फलत: हम कह सकते हैं कि कवि को अरबी, फारसी और भारतीय लेखन शैलियाँ ज्ञात थी और उसने इस काव्य में मसनवी और अख्यायिका का समन्वय किया है जिससे कवि ने काव्य को एक नया रूप दिया ।

काव्य की भाषा का जहाँ तक सम्बन्ध है इसमें विद्वान मतैक नहीं हैं, परन्तु अधिकतर भाषाविद इसकी भाषा को अवधी बताते हैं। उनका सबसे बड़ा तर्क है कि यह अवधी के क्षेत्र में लिखा गया है इस-

हरदी के राजा से आज्ञा ली और घर की ओर चल पड़ा। लोरिक घर पर आकर मैना के सतीत्व की परीक्षा ली और वह सफल हुई फिर मैना के साथ भोग किया।

माता (खोलिन) ने सारा समाचार बताया कि बावन आया था वह मैना और मैना को निकाल कर ले जा रहा था तो अजई ने आकर उससे मुक्त कराया और कुँवरू को मेंकर ने बाण से मारा डाला।

मौलाना दाऊद ने लोक-जीवन को अत्यन्त निकट से देखा है और मानव-मनोविज्ञान का अपनी पैनी दृष्टि से सूक्ष्म अध्ययन किया है। चन्दायन के अध्ययन से, यह ज्ञात होता है कि उनका ज्ञान कोरा पुस्तकीय न था। चन्दायन की कहानी लोक-जीवन में प्रचलित कहानी का एक सुव्यवस्थित रूप है। हमारा विचार तो यह है कि कवि ने लोरिक और चन्दा के माध्यम से, उस समय के सामन्तवादी युग का यथार्थ चित्रण प्रस्तुत किया है। घटनाओं की ओर जब हमारी दृष्टि जाती है तो हमें ऐसा प्रतीत होता है कि ये घटनाएँ देखने में तो व्यक्तिगत हैं और धर्म एवं समाज से सम्बन्ध रखती हैं, परन्तु ऐसी बात नहीं है, बल्कि पूरे युग का चित्र प्रस्तुत करती हैं।

यों तो दाऊद स्वयं सूफी मत के मानने वाले थे। परन्तु उन्होंने अन्य सूफी कवियों की भाँति इस कथा में सूफी तत्व को नहीं ठूँसा है अर्थात् आध्यात्मिकता और दार्शनिकता के बोझ से मुक्त रक्खा है। वे कहीं भी आत्मा और परमात्मा, साधक और साधना की बात तक नहीं करते हैं जो कुछ भी कहा है, सब लौकिक धरातल पर बैठ कर कहा है।

चन्दायन भारतीय ऐसा प्रबन्ध काव्य है जिसके समान भारतीय संस्कृत और अपभ्रंश साहित्य में कोई उदाहरण तक नहीं मिलता है। इसकी कथा अपने आप में अनूठी है।

नायक लोरिक है और नायिका चाँदा। लोरिक नायक होते हुए भी कहानी में कहीं भी प्रमुख पात्र के रूप में नहीं आया है। सभी पात्र चाँदा को धुरी मान कर उसी के चारो ओर नाचते हुए दिखायी देते हैं। लोरिक कथा लगभग चौथाई समाप्त हो जाती है, उस समय हमारे सामने आता है, वह भी महर सहदेव और रूपचन्द से युद्ध होता है तो महर उसे संदेश देकर बुलाते हैं तो वह सहायक के रूप में आता है। उसके बचपन के सम्बन्ध में कवि कहीं भी संकेत तक नहीं करता है न तो उसके पिता के सम्बन्ध में ही।

आश्चर्यजनक और मनोरंजक बात तो यह है कि पहले नायक की ओर नायिका आकृष्ट होती है और नायक को युक्ति पूर्वक अपनी ओर आकृष्ट करना चाहती है। बाद में लोरिक आकृष्ट होता है। यों तो नायक भी नायिका के वियोग में तड़पता है, परन्तु वह उसको पाने की कोई उपाय पहले नहीं करता। नायिका नायक को पाने के लिए तरह तरह की युक्तियाँ करती है और अपनी दासी बिरस्पत को उसके पास भेजती है। चाँदा ही की ओर से भाग चलने का प्रस्ताव होता है न कि नायक लोरिक की ओर से। नायिका की प्रेरणा से ही नायक हरदी भाग कर जाता है। मार्ग में जितनी कठिनाइयाँ आती हैं, उसमें भी नायिका ही प्रधान पात्र के रूप में आती है, वहाँ लोरिक केवल सहायक के रूप में आता है।

मैना चाँदा के माध्यम से आती है परन्तु जब आती है तो काव्य के उत्तरार्द्ध में छा जाती है और अपना स्वतंत्र अस्तित्व रखती है। यहाँ पर भी लोरिक प्रमुख पात्र के रूप में नहीं आता।

चाँदा ने बिस्पत से कहा कि अब मैं लोरिक की हूँ और वह मेरा पति है । बिस्पत ने कहा कि वह भी तुम्हारा भिखारी है । लोरिक को बिस्पत ने चाँदा का शयनगृह बताया । लोरिक भादों की अँधेरी रात में चाँदा के शयन गृह में रस्सी के सहारे चढ़ गया और वहाँ पर दोनों ने प्रेम की बातें की । चाँदा ने प्रतिज्ञा ली कि मैं अब तुम्हारी विवाहिता सदृश पत्नी हूँ और तुम मेरे पति हो; कहकर विदा किया ।

यह बात महर तक पहुँच गयी कि धवलगृह में कोई पुरुष रात में आया था और धीरे धीरे सारे नगर में फैल गयी तथा मैना के कानों तक भी समाचार पहुँचा ।

असाढ़ की दूज को असाढ़ी पर्व के मेले में चाँदा अपनी सखियों के साथ मंदिर में पूजा करने के लिए गयी; वहाँ पर मैना भी गयी थी । मैना जब पूजा करके मंदिर से बाहर निकली तो चाँदा ने उससे उसके मलिन होने का कारण पूछा, इस पर दोनों में बातों ही बातों में झगड़ा हो गया । लोरिक ने दोनों को अलग करके अपने अपने घर को भेज दिया ।

चाँदा ने घर आकर बिस्पत से कहा कि जिस बात के लिए मैं डरती थी वह तो हो ही गयी, जाओ लोरिक से कहो कि आज रात को हम दोनों भाग चलें वरन् मैं प्रातः काल प्राण दे दूंगी । बिस्पत ने लोरिक से संदेश कहा और लोरिक भी बिस्पत के समझाने पर तैयार हो गया ।

अँधेरी रात में लोरिक और चाँदा चल पड़े । रास्ते में लोरिक अपने भाई कुवँरू से मिला और कहा कि मैं कातिक मास तक घर वापस आऊँगा ।

गंगा का पानी बहुत बढ़ा हुआ था । दोनों ने एक केवट की नाव से गंगा को पार किया । बावन दोनों का पीछा करता हुआ दस कोस (२० मील) पर जाकर पकड़ा और बाण का प्रहार किया, परन्तु वह सफल न हुआ । अन्त में शाप देकर वापस चला आया ।

कलिंग राज्य में पहुँचने पर बोदई नाम का एक दानी मिला । वह कर के रूप में चाँदा को माँगने लगा । लोरिक ने इन्कार कर दिया । इस पर दोनों में युद्ध हुआ । अन्त में लोरिक ने उसके मुँह को काला करके छोड़ दिया । जब वहाँ के राजा को मालूम हुआ कि लोरिक आया है, तो उसने उसे दरबार में बुलवाया और उसको सुखासन और घोड़ा देकर बिदा किया । लोरिक और चाँदा जाकर एक ब्राह्मण के यहाँ ठहरे और फूलों की शय्या बनाकार सोये । फूलों की वासना से साँप निकला और चाँदा को डस लिया । लोरिक ने उसे ज़िंदा करने के लिए बहुत उपाय किया ।, परन्तु जब वह उसमें असफल रहा तो लकड़ी इकट्ठा करके उसमें आग लगा कर और चाँदा को लेकर प्राण देने ही वाला था कि एक योगी आ पहुँचा; उसने अपने योग से चाँदा को प्राण दान दिया । लोरिक ने प्रसन्न होकर चाँदा के सभी आभरण योगी को दे दिये । दोनों सुखासन पर बैठ कर अपनी राह ली । हरदी में आकर निवास किया और साल भर वहाँ पर रहे ।

इधर मैना विलाप करती रही और लोरिक की बाट जोहती रही । उसी समय गोबर से सुरजन हरदी जा रहा था उसी के द्वारा खोलिन और मैना ने संदेश लोरिक को भेजा और मैना ने तो बारहों मास के विरह का वर्णन कर दिया ।

सुरजन हरदी पहुँच कर लोरिक से मिला और सारा समाचार कह सुनाया । लोरिक प्रातः होते ही

चाँदा सोलह वर्ष की हुई तो उसे अपने पति सिउहर के सम्बन्ध में दुख होने लगा। बावन छोटा, आँख का काना, और गंदा था तथा दाम्पत्य सम्बन्ध न रखता था। जब चाँदा से न रहा गया, तो उसने अपने ननद से सब बातें कहा और ननद ने आकर सभी बातें अपनी माता से कहा। पहले तो सास ने समझाया परन्तु फिर कह दिया कि अगर तुमसे नहीं रहा जाता तो मायके संदेश देकर चली जाओ। जब यह सब समाचार महर सहदेव को मालूम हुआ तो उसने अपने बेटे को भेजकर चाँदा को घर बुला लिया।

इसी समय गोबर में बाजुर नामक भिक्षुक आया था। उसने चाँदा को धवलगृह पर देखा और देखते ही मूर्छित हो गया। बाजुर भिक्षा माँगते माँगते जब राजपुर में पहुँचा तो उसने चाँदा के रूप की चर्चा की। यह बात राजा रूपचन्द को मालूम हुयी। उसने बाजुर को दरबार में बुलाया और चाँदा के रूप के बारे में पूछा, बाजुर ने उसके रूप की प्रशंसा की।

रूपचन्द ने सौंदर्य की प्रशंसा सुनते ही गोबर पर आक्रमण करने का बाँठा को आदेश दिया। जब महर सहदेव ने देखा कि रूपचन्द गोबर का घेरा डाल रहा है तो उन्होंने बसीठे को भेजा कि क्यों घेरा डाल रहा है? राजा रूपचन्द ने उत्तर दिया कि चाँदा का मेरे साथ विवाह करदे वरन् युद्ध करके चाँदा को ले जाऊँगा। बसीठे ने आकर महर को सब समाचार सुनाया। महर ने कुमार भक्तों को बुलाया और परामर्श लिया,अधिकतर लोगों ने कहा ऐसा नहीं हो सकता और युद्ध के लिए तैयार हो गये।

युद्ध में महर के योद्धा कुँवरू और धवरू दोनों बाँठा के प्रहार से धराशाई हुए। इस पर कुमार भक्तों का साहस जाता रहा। यह देखकर महर ने लोरिक के पास संदेश भेजा और संदेश पाते ही लोरिक युद्ध में आने के लिए तैयार हो गया। लोरिक ने अपनी माता और पत्नी मैना से हर्ष पूर्वक बिदा ली और गुरु अजई ने भी शस्त्रास्त्र-संचालन की युक्ति देकर बिदा किया। महर से लोरिक आकर मिला। महर ने उसे तीन बीडा पान दिया और कहा कि यदि तुम युद्ध जीतकर आओगे तो घोड़ा दूँगा।

लोरिक सेना लेकर आगे बढ़ा। रूपचन्द लोरिक को देखकर भयभीत हो गया और उसने एक एक योद्धा लड़ने को कहा। महर सहदेव ने उसको स्वीकार कर लिया। लोरिक ने बाँठा को मार डाला और रूपचन्द युद्ध क्षेत्र से भाग निकला।

युद्ध जीतकर महर घर पहुँचा और लोरिक को बुलाकर पान का बीडा दिया तथा हाथी पर बैठा कर जलूस निकाला। धौराहर पर से सभी रानियाँ देखने लगीं। चाँदा भी अपनी दासी बिरस्पत को ले कर धौराहर पर आयी और लोरिक को देखकर मूर्छित हो गयी। बिरस्पत ने पानी छिड़का और कहा जो तुम्हारे दिल में हो कहो, मैं रात दिन में उसको पूरा करूँगी।

प्रातः काल बिरस्पत से चाँदा ने कहा, कल जिस आदमी को देखा था उसको बुलाओ या उसके पास ले चलो। बिरस्पत ने ज्योनार सृजन की सलाह दी और कहा उसी में उससे मिलना। ऐसा ही किया और वहीं पर चाँदा को देखकर लोरिक भी बेहाल हो गया। बिरस्पत से लोरिक ने चाँदा से मिलने का उपाय पूछा और उसको बिरस्पत ने भभूत लगाकर मंदिर में बैठने का उपाय बताया और चाँदा को उस मंदिर में पूजा करने को ले गयी। वहाँ पर चाँदा को उसने देखा।

अर्थात् उनके समय में दिल्ली का सम्राट फिरोजशाह तुगलक था और उसी को वह ताज छजता भी है।

कवि तो उस समय के वजीर (मंत्री), जूनाशाह, जिसकी उपाधि खानेजहाँ की थी, की प्रशंसा करते हुए थकता सा नहीं दिखायी देता और जूनाशाह की प्रशंसा लगभग चार पाँच कडवकों में की है।

उदाहरणार्थ:——

एक खम्भ मेदिनि कहँ कीन्हा। डोल परै जो होत न दीन्हा।
थकैं पैरै लोग चढावइ। कर गुन खीचि तीर लइ लावइ।
हिन्दू तुरुक दूह सम राखै। सत जो होइ दूहुन्ह कहँ भाखै।
गऊ सिंघ एकु पंथ रेगावइ। एक घाटि दुहु पानि पियावइ।
एक दीठि देखइ सँसारू। अचल न चलै चलै बेवहार।
मेरु धरति जस भारनि जग भारनि सयसारूँ।
खानजहाँ सो कवनि बडाई बड जो कीन्हा करतार।

कवि ने चन्दायन काव्य में कथा के पहले ईश्वर–वन्दना की है। उदाहरणार्थ:—

पहिलें गाऊँ सिरजनहारा। जिहि सिरिज्या इह देवस बयारा।
सिरजसि धरती औरू अकासू। सिरजसि मेरु मन्दर कविलासू।
सिरजसि चाँद सुरुज उजियारा। सिरजसि नखत की मारा।

——इत्यादि

कवि ने ईश्वर की वन्दना करने के पश्चात् रसूल मुहम्मद सल्लाह वलैहेवसल्लम और चारो खलीफाओं की प्रशंसा की है जो कि अत्यन्त आकर्षक है। वे चारो खलीफा ये हैं—अबूबकर, उमर, उसमान और अली।

कवि सूफी था इसलिए उसने अपने धर्म के अनुसार उपर्युक्त वर्णन को किया है। परन्तु उसके तुरन्त बाद वह समसामयिक सम्राट फिरोजशाह की और अपने गुरु जैनुद्दीन की प्रशंसा किया है। अन्त में आकर उन्होंने फिरोजशाह तुगलक के वजीर खानेजहाँ की प्रशंसा किया है।

उपर्युक्त वन्दना, स्तुति और प्रशंसा के पश्चात् कवि मूलकथा पर आ गया और सर्वप्रथम वह गोबर नगर की सुन्दरता का वर्णन करते हुए राजवाटिका मठ़मंदिरों की चर्चा की है तथा महर के धवलगृह एवं उनकी रानियों और पट्ट महिषी फूला रानी के विषय में सुन्दर एवं आकर्षक चित्र प्रस्तुत किया है। इसके पश्चात् मूल कथा प्रारम्भ होती है। जिसका सारांश यह है :—

महर सहदेव के घर में पद्मिनी जाति की सुन्दरी कन्या के रूप में चाँदा का जन्म हुआ। जब चाँदा १२ (बारह) मास की हुई तभी से उसके सौंदर्य की प्रशंसा दूर दूर तक फैल गयी और विवाह के संदेश आने लगे। चाँदा जब चार वर्ष की हुई तो जइत नाम के सजातीय ने अपने पुत्र बावन के साथ विवाह करने का प्रस्ताव किया और उसके प्रस्ताव को महर ने स्वीकार कर लिया तथा धूमधाम से विवाह हुआ।

इक़बाल अहमद

चन्दायन—एक परख

चन्दायन मौलाना दाऊद कृत हिन्दी साहित्य का एक प्रसिद्ध काव्य है; जिसकी रचना उन्होंने ७८१ हिजरी में की। यह काव्य हिन्दी साहित्य के प्रेमाश्रयी शाखा का प्राचीनतम काव्य कहा जा सकता है। यों तो दाऊद के विषय में बहुत कम सामाग्री मिलती हैं परन्तु उनके काव्य चन्दायन में कुछ ऐसे कड़वक हमारी नजर से गुजरते हैं जो कि मौलाना दाऊद के विषय में कुछ संकेत दे जाते हैं। उदाहरणार्थ:—

दलमऊ नगर बसै नवरंगा।
ऊपरि कोटि तले बहि गंगा।

उपर्युक्त अर्द्धाली से स्पष्ट हो जाता है कि वह दलमऊ नगर के निवासी थे, जोकि गंगा तट पर स्थित है, और इस समय यह उत्तर प्रदेश के रायबरेली जिले का एक सुन्दर कस्बा है।[1]

कवि अपने गुरु की स्तुति करते हुए गुरु का नाम जैनुद्दीन बताया है, जिनकी कृपा से कवि को साक्षरता मिली और ज्ञान रूपी चक्षु खुल गये और उन्हीं की कृपा से सच्चे धर्म का पथ प्राप्त हुआ तथा पाप जितना था उसको गंगा में फेंक दिया एवं धर्म रूपी नाव पर सवार हो गये।

शेख जैनुदी हौ पथि लावा। धरम पंथु जिहि पापु गवाँवा।
पाप दीन्ह मैं गांग बहाई। धरम नाव हौं लीन्ह चढ़ाई।
उघरे नैन हिये उजियारे। पायो लिख नौ आखर कारे।
पुनि मैं अछिर की सुधि पायी। तुरकी लिखि लिखि हिन्दुकी गाई।

उन्होंने उस समय के शासक की प्रशंसा करके यह स्पष्ट कर दिया कि वह किस शासक के समय में थे और शासक का नाम भी व्यक्त कर दिया।

साहि फिरोज दिल्ली बड राजा।
छात पाट औ टोपी छाजा।

---

१. जेमिनी मोहन बनर्जी की पुस्तक 'History of Firuz Shah Tughluq' के पढ़ने से मालूम होता है कि फिरोजसाह ने उन दिनों अपने शासन-प्रबन्ध को सुचारू रूप से चलाने के लिए देश को तेरह प्रान्तों में बाँट दिया था—मुल्तान, देवलपुर, सामाना, सरहिन्द, लाहौर, बिहार, महोबा अवध, जौनपुर, बदायूं, कन्नौज, मालवा और खानदेश। महोबा प्रान्त के दो जिले थे—कारा (Kara) और दलमऊ ये दोनों मलिक अबा-शर्क मरदान दौलत के निगरानी में थे। (पृष्ठ १०२-१०३)

बहुत प्रचलित शब्द है 'सिनहा' जिसे कुछ कायस्थ अपने नामों के साथ लगाते हैं। मूलत: यह शब्द संस्कृत भाषा का 'हिंस' शब्द है जिसका संबंध 'हिंस' धातु से है और जिसका अर्थ है 'खूंखार' या 'हिंसा करने वाला'। आगे चलकर वर्णविपर्यय से यही शब्द 'सिंह' बन गया ('र' का लोप) जो शेर का संस्कृत पर्याय है। सिंह अपनी वीरता के लिए प्रसिद्ध है, अत: प्रारंभ में क्षत्रियों ने प्रतीक स्वरूप इसका प्रयोग अपने नामों के साथ आरंभ किया, और धीरे–धीरे यह क्षत्रियों या राजाओं के नाम के साथ प्रयुक्त होने लगा। साहित्य में प्राप्त इसका प्राचीनतम प्रयोग अमरसिंह के अमरकोश में 'शाक्यसिंह' रूप में मिलता है, जिसका अर्थ यह हुआ कि पहली ईसवी के आसपास यह प्रयोग में आ चुका था। आगे चलकर यह केवल क्षत्रियों तक सीमित नहीं रहा। कोई भी राजा, जाट, गूजर, अहीर, आदि तथा यों भी अपने को वीर समझने वाले इसका प्रयोग करने लगे। राजस्थान के बहुत से ब्राह्मण अपने नाम के साथ सिंह लगाते हैं। अपने इसी प्रचार में यह कायस्थों के नामों के साथ भी प्रयुक्त होने लगा। अंग्रेजी भाषा के प्रचार के बाद कुछ 'सिंह' लोगों ने अपने सिंह की वर्तनी अंग्रेजी में (Sinha) की, जिसे इस शब्द से अपरिचित अंग्रेजों और अन्य लोगों ने 'सिनहा' पढ़ा। प्रारंभ में ऐसा कदाचित संयोग से कायस्थों के नाम के साथ हुआ अत: वे ही 'सिनहा' कहलाए। आश्चर्य है कि 'हिंस्र' शब्द की मात्रा की परिसमाप्ति 'सिनहा' में हुई है।

इस तरह नामों के अध्ययन में एक तरफ़ तो भाषाविज्ञान, इतिहास, समाजशास्त्र, संस्कृति भूगोल आदि की जानकारी अपेक्षित होती है, और दूसरी ओर शब्दों का अध्ययन भाषा, इतिहास, समाजशास्त्र, संस्कृति तथा प्राचीन भूगोल आदि के अध्ययन के लिए बड़ी उपयोगी सामग्री प्रस्तुत करता है।

★

तालाब में स्नान करने से उनकी इच्छा पूरी हो गई। इसके फलस्वरूप मांधाता वहीं रुक गए और एक किला बनाकर रहने लगे। उनके परिवार में किसी ने एक मुसलमान की लड़की पकड़ ली और फलस्वरूप उसकी विधवा मां ने उस समय के मुसलमान बादशाह के यहां प्रार्थना-पत्र दिया और बादशाह के यहां से चालिस ग़ाज़ियों का एक समूह आया और राजा को मार डाला। ग़ाज़ियों के इस समुदाय के नेता सईद मसऊद ने यहां के वासी हिंदुओं को बुरी तरह पीसा जिसके फलस्वरूप उसे मलिक–उस–सअदत–ग़ाज़ी की पदवी मिली। उसने इस 'ग़ाज़ी' पदवी के स्मारक–स्वरूप 'ग़ाज़ीपुर' नाम का शहर बसाया।

यह जनश्रुति कुछ साधार मालूम होती है। 'ग़ाज़ीपुर' नाम निश्चित ही किसी मुसलमान का बसाया या कम से कम उसके नाम पर रखा ज्ञात होता है। 'ग़ाज़ी' शब्द किसी पुराने संस्कृत शब्द का (जैसे गाधि का) बिगड़ा रूप नहीं हो सकता। बिगड़े रूप में 'ग़' और 'ज़' जैसी विदेशी ध्वनि आने की प्रवृत्ति प्रायः नहीं मिलती। यहां एक और बात की ओर भी ध्यान जाता है। ह्वेनसांग के अनुसार इसका नाम 'चेन चू' था जिसका अर्थ 'लड़ाई के स्वामी का प्रदेश' या 'लड़ाई करने वाले का प्रदेश' है। आश्चर्य के साथ कहना पड़ता है 'ग़ाज़ीपुर' का भी शाब्दिक अर्थ यही है। 'ग़ाज़ी' शब्द अरबी का है। इसका संबंध अरबी शब्द 'ग़ज़्व' से है जिसका अर्थ 'लड़ना' होता है। अरब में इसी आधार पर बड़े धर्मयुद्धों को 'ग़ज़्वा' तथा छोटे को 'सरिया' कहते थे। इसका अर्थ तो यह होता है कि ह्वेनसांग के समय भी इसका नाम 'ग़ाज़ीपुर' ही था। पर यह संभव नहीं लगता। उसका समय ५ वीं सदी है और इस प्रकार की घटना घटने का समय एक हज़ार ईसवी के पूर्व संभव नहीं। अतः यह अर्थैक्य आकस्मिक हो सकता है।

यों एक संभावना यह भी हो सकती है कि इसका पुराना नाम भी इसी प्रकार का कुछ रहा हो, और मुसलमानी काल में यह नया नाम दे दिया गया हो या उसी का मुसलमानीकरण किया गया हो। आश्चर्य है कि इसे ग़ाज़ियाबाद (ग़ाज़ी आबाद) नहीं कहा। वस्तुतः मुसलमानी काल में मिश्रित नाम भी काफ़ी रखे गए थे—बादशाहपुर, बेगमपुर, सुलतानपुर।

नामों के अध्ययन से तरह–तरह की सूचनाएं मिलती हैं। 'वृन्दावन' कहता है कि कभी कभी वहां जंगल था। ब्रज का महावन नगर भी अपने बारे में यही संकेत करता है, यद्यपि अब वहां वन बिल्कुल नहीं हैं। 'मिर्ज़ापुर' स्पष्ट ही मुसलमानी शासनकाल का नाम है। इधर भारतीय संस्कृति के बहुत से तथाकथित प्रेमी उसे 'मीरजापुर' कहने और लिखने लगे हैं। उनका कहना है कि 'मीर' का अर्थ है 'समुद्र' और 'जा' का अर्थ 'उत्पन्न'। अर्थात यह 'मिर्ज़ा' नहीं है, अपितु 'मीरजा' अर्थात 'लक्ष्मी' है और इस तरह मीरजापुर' का अर्थ है 'लक्ष्मी-पुर'। कहना न होगा कि यह शब्द इन प्रयोक्ताओं के मनोविज्ञान का अच्छा उद्घाटन कर रहा है। 'बनारस' का वाराणसी 'या' अलक्जेंडर' का 'अलक्षेन्द्र' कर देने वालों का मनोविज्ञान भी इससे बहुत भिन्न नहीं है।

वाराणसी नाम स्पष्ट करता है कि मूलतः यह नगर गंगा के असी घाट तथा वरुणा के बीच में स्थित था।

अंत में एक शब्द की कहानी देख कर हम यह प्रकरण समाप्त करेंगे। हिंदी का एक

आगरा, फ़र्रुखाबाद आदि नगरों में 'नख़ास', 'नख़ास कोना' या 'नख़ास मुहल्ला' नाम के स्थान हैं। यों अब लोग भूल चुके हैं इनका अर्थ, किंतु इनका विश्लेषण स्पष्ट करता है कि ये स्थान कभी गुलामों और घोड़ों आदि के विक्रय–स्थल थे।

इसी प्रसंग में दिल्ली के मुहल्ले 'मोरी गेट' का नाम लिया जा सकता है। यह मुहल्ला मुसलमानी काल का है, और उस समय इसका नाम 'मोरी दरवाज़ा' था। 'मोरी' तुर्की भाषा का शब्द है और इसका अर्थ है 'घोड़ा'। इस शब्द के अर्थ का विश्लेषण यह स्पष्ट करता है कि यहां तुर्कों के ज़माने में घोड़े बिका करते थे। इसी प्रकार दिल्ली के 'उर्दू बाज़ार' को सामान्यत: लोग 'उर्दू का बाज़ार' समझते हैं। वस्तुत: उर्दू का मतलब है 'फ़ौजी शिविर'। उर्दू बाज़ार मूलत: सैनिकों के लिए बाज़ार होने के कारण इस नाम से अभिहित हुआ था।

यहाँ तक हमने स्थान नामों पर कुछ फुटकल रूप से विचार किया। स्थान नामों का पूरा और विस्तृत अध्ययन विस्तार से भी किया जा सकता है। उदाहरण के लिए यहां उत्तर प्रदेश के एक छोटे से नगर 'ग़ाज़ीपुर' के नाम का अध्ययन प्रस्तुत किया जा रहा है।

'ग़ाज़ीपुर' या इससे मिलते–जुलते नाम से इस नगर का कोई पुराना उल्लेख हमें नहीं मिलता। प्रसिद्ध चीनी यात्री फ़ाह्यान पटना से बनारस इधर से ही गया होगा किंतु उसने इसका कोई उल्लेख नहीं किया है। फ़ाह्यान के प्राय: २०० वर्ष बाद ह्वेनसांग यहां गया था। उसके अनुसार इस प्रदेश का नाम 'चेन चू' था। कहने की आवश्यकता नहीं कि चीनी भाषा में व्यक्तिवाचक नामों का भी अनुवाद कर लिया जाता है। 'चेन चू' का शाब्दिक अर्थ 'युद्धों के के स्वामी का राज्य' होता है। इस आधार पर लोगों का अनुमान है कि उस समय इसका नाम कदाचित् 'युद्धपतिपुर' था। कनिंघम ने 'चेन चू' के आधार पर उस स्थान का नाम 'गर्ज-पतिपुर' या गर्जपुर' होने का अनुमान लगाया है और 'ग़ाज़ीपुर' इस विचार से गर्जपतिपुर या गर्जपुर का बिगड़ा रूप है। फ्लीट ने भी इस मत का समर्थन किया है। किंतु परवर्ती विद्वानों ने प्राय: इसे अशुद्ध माना है। नंदलाल डे ने भी अपने भौगोलिक कोष में अशुद्ध कहा है। डा. होई भी इसी मत के हैं। नेविल के मतानुसार ह्वेनसांग का 'चेन चू' ग़ाज़ीपुर ज़िले का उध-रनपुर' है जिसका उस समय अनुमानित नाम 'युद्ध रनपुर' रहा होगा। इस तरह आज का 'उधरनपुर' 'युद्धरनपुर' का ही बिगड़ा या विकसित रूप है।

ग़ाज़ीपुर के नाम के संबंध में दूसरा अनुमान वहां के एक बड़े टीले या कोट से लगाया जाता है। ग़ाज़ीपुर नगर से बिल्कुल लगा एक बहुत ऊंचा टीला है जिसे लोग राजा गाधि का टीला कहते हैं। इस अनुमान पर लोगों का कहना है कि महर्षि विश्वामित्र के पिता राजा गाधि का यहाँ किला था और उन्हीं के नाम पर इस नगर का प्राचीन नाम 'गाधिपुर' था। इस आधार पर 'ग़ाज़ीपुर' 'गाधिपुर' का ही विकसित रूप ठहरता है। 'गाधिपुर' नाम का उल्लेख पुराणों में है किंतु वह कदाचित् कन्नौज के पास था। कुछ लोगों के अनुसार 'कन्नौज' का ही पुराना नाम 'गाधिपुर' था।

'ग़ाज़ीपुर' नाम के संबंध में एक और जन श्रुति भी है। कहा जाता है कि मांधाता नाम के राजा एक बार जगन्नाथपुरी जा रहे थे। रास्ते में ग़ाज़ीपुर ज़िले के कठौत गांव के एक

कौरवों से युद्ध किया था (विस्तार के लिए देखिए महाभारत: एक ऐतिहासिक अध्ययन—बुद्ध प्रकाश, इलाहाबाद, १९५९)।

यह कम लोगों को ज्ञात है कि 'विनोबा भावे' का वास्तविक नाम विनायक भावे है। वे जब पहले पहले गांधी जी के आश्रम में गए तो वहां पहले से एक पंजोबा नाम के सज्जन रहा करते थे। गांधी जी ने पंजोबा के सादृश्य पर इन को विनोबा कहना प्रारंभ किया और विनायक भावे विनोबाभावे बन गए।

अब तक हम लोग व्यक्तियों के नामों पर विचार कर रहे थे। स्थान–नामों का अध्ययन भी कम उपयोगी और मनोरंजक नहीं है। नीचे कुछ नामों पर संक्षेप में विचार किया जा रहा है।

'बिहार' प्रांत का नाम वहां पर बौद्ध विहारों के आधिक्य के कारण पड़ा है। अंडमान द्वीप का पुराना नाम अंगमान (अंग, बंग का उल्लेख मिलता है) माना जाता रहा है। अब लोगों का विचार है यह नाम 'हनुमान' का विकसित रूप है। संभव है पहले यहाँ 'वानर' जाति के लोग रहते रहे हैं। उल्लेख्य है कि राम के साथ सेना बंदरों की नहीं थी वह 'वानर' नामक आदिवासियों की थी। बंदर की पूजा के कारण या कुछ–कुछ बंदर–सा होने के कारण उन्हें कदाचित यह नाम दिया गया था। मध्य एशिया स्थित 'बुखारा' नगर का नामकरण वहां प्राचीन काल में बौद्ध विहारों के बाहुल्य के कारण पड़ा है। इतिहास के विद्यार्थी इस बात से भली भांति परिचित हैं कि बौद्ध धर्म किसी समय में वहां तक फैला था। प्रस्तुत पंक्तियों के लेखक को अपनी बुखारा–यात्रा में वहां काफ़ी भगनावशेष देखने को मिले जो भारतीय संपर्क के प्रमाण थे। एक प्राचीन खंडहरों पर स्वस्तिक का चिह्न भी मिला।

आसाम में मिट्टी के तेल का एक प्रसिद्ध केंद्र है, 'डिगबोई'। इस नाम का मूल बड़ा अजीब है। कहा जाता है कि–'असम रेलवेज़ ऍंड ट्रेडिंग कम्पनी लिमिटेड' को डिब्रूगढ़ से आगे रेलवे लाइन बनाते समय उधर मिट्टी का तेल होने का संकेत मिला। तेल के लिए खुदाई एक अंग्रेज़ की देख–रेख में शुरू हुई। खोदने वाले मजदूरों से वह अंग्रेज़ 'डिग ब्वाय डिग ब्वाय' (खोदते जाओ, खोदते जाओ) कहता था। यह 'डिग ब्वॉय' मजाक-मजाक में वहां के मजदूरों की जबान पर भी चढ़ गया और वह स्थान 'डिगब्वाय' के आधार पर 'डिगबोई' कहलाने लगा।

प्राचीन काल में नगर, ग्राम, मुहल्ले आदि के नामों के साथ ग्राम, पल्ली, क्षेत्र, प्रस्थ, स्थल, हट्ट, पुर, नगर, पट्टन, मंडप, चत्वर, चतुष्क आदि का प्रयोग होता था। मुस्लिम काल में कटरा, बाजार, बाड़ा, कूचा, गली, बाग़, बस्ती, दरवाज़ा, मोहल्ला, दरीबा, गंज आदि प्रयोग शुरु हुए। अंग्रेज़ों के समय में रोड, गार्डन, मार्केट, सिटी, गेट आदि जोड़े जाने लगे। इस श्रेणी के कुछ नाम बड़े दिलचस्प हैं। मुसलमानों के काल में भारत में 'गुलामों' की बिक्री होने लगी थी तथा घोड़े का प्रचार बहुत अधिक बढ़ गया था, जिस का परिणाम यह हुआ कि हर अच्छे नगर में घोड़ों और गुलामों के बाज़ार लगा करते थे। अरबी भाषा में एक शब्द है 'नख्खास' जिसका अर्थ होता है 'जानवर या गुलाम बेचने वाला।' भारतीय नगरों में वे स्थान जहां गुलाम और घोड़े बेचे जाते थे इसी आधार नक्खास कहलाए। आज भी गाज़ीपुर, बनारस, इलाहाबाद, लखनऊ,

और स्वराज्य की प्राप्ति ने भी नामों पर अपनी छाप छोड़ी है : देशराज, देशरत्न, भारत भूषण, भारत मित्र, स्वदेशीलाल, क्रांतिकुमार, स्वतंत्रनारायण, राजपाल, स्वराजपाल, सुदेशचंद्र।

व्यक्ति नामों में सबसे मनोरंजक सामग्री अंधविश्वास पर आधारित नामों में मिलती है। पीछे माताबदल, छेदी, बेचू का उल्लेख किया जा चुका है। ऐसे नाम अनपढ़ या कम पढ़े-लिखे निम्न श्रेणी के लोगों में विशेष रूप से मिलते हैं। कुछ नाम हैं: खदेरन, खदेरू, पवारू, घुरफेंकन, फेंकू, लुटई; बदलू; घसीटू, घसीटेलाल, खचेड़ू; छेदी, कनछेदी, छिद्दन, नत्थू, नथुनी; जोखू, तुल्लू; फेरू, लौटू, बिक्कू, बिकाऊ, बेचन, बेचई, बेचू, सौदू, मोलू, बिसाऊ, मांगू, मंगतू; मुरहू, अलियार।

ये सारे के सारे नाम मूलतः अंधविश्वास पर आधारित हैं। एक सबसे बड़ा अंधविश्वास तो यह है कि कैसे अच्छी चीज सबको पसंद आती है, जैसे ही अच्छा नाम रखने से वह सब को पसंद आएगा अतः नाम पर नजर लग कर उस पर भी लग जाएगी, और दूसरे वह भगवान को भी पसंद आ जाएगा, अर्थात् मर जाएगा। इस कारण बहुत-से अनपढ़ भारतीय अच्छे नामों की तुलना में बुरे नामों को पसंद करते रहे हैं।

उपर्युक्त नाम मूलतः इस अंध विश्वास पर आधारित हैं कि बच्चे को यदि पैदा होते ही घर से निकाल (खदेरन, खदेड़ू) या बाहर फेंक (पवारू, फेंकू) दें, घूरे पर फेंक दें (घुरफेंकन), लुटा दे या किसी और के बच्चे से बदल दें (लुटई, फेरू, बदलू), जमीन पर घसीट दें (घसीटू, घसीटे लाल, खचेड़ू—जो खींचा गया हो), कान या नाक या दोनों छेद दें (छेदी, कनछेदी, नकछेदी, नत्थू—जो नाथ दिया गया हो नथुनी—नथ) तराजू पर तौल या बेच दें (जोखू, तुल्लू, बेचऊ सौदू, मोलू, बिकाऊ, बिक्कू), या बदल दें (बदलू) तो वह दीर्घायु होता है। बहुत से लोग, जिनके बच्चे बार-बार मर जाते हैं, ऐसा करते रहे है, और इसी आधार पर ऐसे नाम रखते रहे हैं। बाद में परंपरा चल जाने पर ऐसी कोई क्रिया न करने पर भी लोग ऐसे नाम रखने लगे होंगे। अब शिक्षा के प्रचार के साथ ऐसे नाम कम होते जा रहे हैं और शायद शीघ्रही वह समय आएगा जब ये इतिहास की चीज बन जाएं।

पुराकालीन नामों का अध्ययन अपार संभावनाओं से भरा है। रामायण और महाभारत के बारे में परंपरागत विश्वास यह है कि ये सारी-की-सारी घटनाएं ऐतिहासिक हैं और इन दोनों काव्यों के सभी पात्र ऐतिहासिक हैं। किंतू इनके नामों के अध्ययन से विचित्र संकेत मिलता है। कौरवों के नाम दुर्योधन, दुःशासन, दुस्सह आदि हैं। कौन बाप अपने लड़के के ये नाम रखेगा? इसी प्रकार रामायण में रावण-पक्ष के नाम कुंभकर्ण शूर्पणखा आदि भी वही बात कह रहे हैं।

महाभारत के कुछ पात्रों के नामों का अध्ययन कुछ विद्वानों ने किया है जिससे बड़े आश्चर्य जनक परिणाम निकलते हैं। यहां विस्तार से इस प्रश्न को नहीं उठाया जा सकता। किंतु निष्कर्ष स्वरूप यह कहा जा सकता है कि पांचों पांडव वस्तुतः सगे भाई नहीं थे। अर्जुन जाति के प्रतीक अर्जुन, वृक जाति के प्रतीक भीम, यौधेय जाति के प्रतीक युधिष्ठिर तथा मद्र जाति के प्रतीक नकुल और सहदेव थे। इन चारों जातियों ने मिलकर पुरु और भरत जातियों के मिश्रण

से डी. फिल. की उपाधि ली। 'उनका ग्रंथ अभिधान–अनुशीलन' नाम से छप चुका है। राहुल सांकृत्यायन ने एक लंबा लेख 'जिला आजमगढ़ के नामों का इतिहास' सम्मेलन पत्रिका (भाग ४३ संख्या १) में प्रकाशित किया था। सरयूप्रसाद अग्रवाल ने 'अवध के स्थान नामों का भाषा-वैज्ञानिक अध्ययन' पर लखनऊ विश्वविद्यालय से डी. लिट्. तथा श्री प्रकाश कुर्ले ने सहारनपुर जिला के स्थान नामों (a sociolinguistic study of District Saharanpur place names) पर एवं लक्ष्मीनारायण शर्मा ने 'ब्रज के स्थान –अभिधानों का भाषा–वैज्ञानिक अध्ययन' पर आगरा से पी. एच. डी. की उपाधि प्राप्त की है। शर्मा जी ने एम. ए. के लिए लघुशोधप्रबंध भी इसी विषय (आगरा नगर के मुहल्ले के नामों का भाषावैज्ञानिक अध्ययन) पर प्रस्तुत किया था। प्रस्तुत पंक्तियों के लेखक ने भी 'अमृत पत्रिका' (प्रयाग से प्रकाशित हिन्दी दैनिक जो अब बंद हो चुका है) के कुछ अंकों में इस विषय पर कुछ लेख लिखे थे। इसी प्रकार प्रस्तुत लेखक की पुस्तक 'भाषा विज्ञान कोश' में विश्व की प्रमुख भाषाओं के परिचय में बहुतों के नाम पर भी संक्षेप में विचार किया गया है। लेखक की दूसरी पुस्तक 'हिन्दी भाषा' में हिन्दी, उर्दू आदि नामों पर काफ़ी विस्तृत तथा हिंदी प्रदेश की प्रमुख बोलियों के नामों पर संक्षिप्त सामग्री दी गई है। यों हिंदी में ऐसे कार्यों का अभी श्रीगणेश ही हुआ है और काफ़ी कार्य शेष है।

नामों का अध्ययन अपने आप में एक मनोरंजक अध्ययन तो है ही, और इससे नामों के बारे में हमारी जिज्ञासा की शांति तो होती है साथ ही इससे हमारे–अंधविश्वास, प्राचीन इतिहास और संस्कृति, जाति–मिश्रण तथा आदि पर भी प्रकाश पड़ता है।

भारत एक धर्म प्रधान देश है। इसीलिए यहां व्यक्तिनामों में लगभग ८० प्रतिशत नाम धर्म और दर्शन पर आधारित हैं, शेष में अन्य प्रकार के नाम हैं। स्थान नामों की आवश्यकता तो कभी–कभार ही पड़ती है, अतः उन पर तो समय का प्रभाव बहुत अधिक नहीं पड़ता किंतु व्यक्तिनामों की आवश्यकता तो रोज़ पड़ती है, अतः उन पर बहुत अधिक प्रभाव दृष्टिगत होता है। हमारे नाम समय के साथ बदलते रहे हैं। वैदिक काल से लेकर अब तक के नामों पर एक दृष्टि डालें तो यह बात स्पष्ट हुए बिना नहीं रहती। प्राचीन वैदिक नाम बहुत अधिक धर्म प्रधान नहीं हैं किंतु परवर्तीकाल में जैसे–जैसे धर्म के प्रति अंध आस्था बढ़ती गई धार्मिक नाम बढ़ते गए। बौद्ध और जैन धर्म आए तो उनके आधार पर भी नामकरण किए जाने लगे (अमिताभ, गौतमबुद्ध, सिद्धार्थ, राहुल, बुद्धदेव, ऋषभ ; जिनेश्वर, जैनेन्द्र, सुपश्व)। आगे चल कर मुसलमानों के आगमन तक इसी प्रकार के नामों की सम्मिलित प्रवृत्ति विशेष रूप से चलती रही। मुसलमानों के आगमन ने अन्य क्षेत्रों की भांति नामों पर भी प्रभाव डाला और राम गुलाम, राम इकबाल, इज्जत सिंह, उलफ़त राय, मुसद्दीलाल, खुशीराम, हुरमत, खुशबख्त, मुंशी-राम, बहुराम, हजूरसिंह, सुहराब, रुस्तम, खुरशेद, जैसे नाम हिंदुओं में प्रचलित हो गए। अंग्रेज भारत में राजा तो रहे किंतु वे हमारी संस्कृति में प्रवेश न कर सके। इसी कारण स्वीटी, बेबी, रूबी, लिली, डाली जैसे कुछ ही नाम विशेष मिलते हैं। ये भी प्रायः वास्तविक नाम न होकर पुकारने के नाम हैं। हां डिप्टीसिंह, कप्तानसिंह जैसे कुछ नाम अवश्य हैं। स्वामी दयानंद सर-स्वती के आर्य समाज–आंदोलन ने भी नामों को बहुत अधिक प्रभावित किया: शचो देवी, ओम-वती, ओमप्रकाश, वेदपाल, वेदप्रकाश, वेदमित्र, वेदव्रत, वेदमणि। देश की आज़ादी के लिए संघर्ष

छापनाम (जैसे अशोक (ब्लेड), सनलाइट, (साबुन), कोकाकोला (पेय), डालडा (वनस्पति घी) ब्रुकबांड (चाय), नेस (काफ़ी), पार्कर (क़लम), मरफ़ी आदि), ऋतुओं–महीनों–तिथियों–दिनों के नाम; तारा–ग्रह–उपग्रह–राशि के नाम; भाषा–उपभाषा–बोली–उपबोली के नाम; कहने का आशय यह कि सभी तरह के नाम आते हैं।

इन नामों के वर्गीकरण के आधार पर नामविज्ञान को कभी दो (व्यक्तिनामविज्ञान तथा स्थाननामविज्ञान) कभी तीन (व्यक्तिनामविज्ञान, सामूहिकनामविज्ञान (जैसे जाति, धर्म आस्पद, गोत्र आदि के नामों का अध्ययन), भौगोलिकनामविज्ञान तथा कभी और अधिक शाखाओं में बांटा गया है। वस्तुतः उपर्युक्त नामों का ठीक–ठीक वर्गीकरण काफ़ी कठिन है, इसी कारण अभी तक सर्वसम्मति या बहुसम्मति से नामविज्ञान की शाखाओं–प्रशाखाओं के नाम स्वीकृत नहीं हुए हैं। यों मोटे रूप से *व्यक्तिनाम, स्थाननाम, सामूहिकनाम तथा अन्य नाम* ये चार वर्ग माने जा सकते हैं।

नामविज्ञान के क्षेत्र में विदेशों में पर्याप्त काम हुआ है। अंग्रेजी वाङमय इस दृष्टि से काफ़ी सम्पन्न है। गार्डिनर की 'द थ्यूरी आफ़ प्रॉपर नेम्ज़,' एकवैल (Ekwall) की 'द कन्साइज़ आक्सफ़ार्ड डिक्शनरी आफ़ इंगलिश प्लेस नेम्ज़' तथा रेनले एवं अन्य लोगों की 'द ओरिजिन ऑफ़ इंगलिश प्लेस नेम्ज़' इस क्षेत्र में उल्लेख्य हैं। लंदन की गलियों के नामों पर काम हो चुका है।

भारत में, नामविज्ञान रूप में, भाषाविज्ञान की यह शाखा अभी अपनी शैशवावस्था में है, किंतु नामों के अध्ययन के प्रयास अत्यंत प्राचीन काल से होते रहे हैं। संस्कृत वाङमय में अनेक ग्रंथों में यत्रतत्र स्थान या व्यक्ति नामों की व्युत्पत्ति देने के प्रयास हुए हैं। इस दृष्टि से यास्क का निरुक्त प्राचीनतम उल्लेख्य ग्रंथ है। उसमें पृथ्वी, अग्नि, आदित्य, वैश्वानर आदि अनेक देवी-देवताओं तथा कम्बोज आदि कई स्थान नामों की व्युत्पत्तियां दी गई हैं। पाणिनि के अष्टाध्यायी, वाल्मीकि रामायण, महाभारत, विष्णु पुराण, ब्रह्मवैवर्त पुराण आदि में भी यत्र-तत्र इस विषय की अच्छी सामग्री है।

आधुनिक काल में अंग्रेज़ों के आने के बाद इस दृष्टि से ठोस प्रयास हुए हैं। इस दिशा में सर्व प्रमुख उल्लेख्य ग्रंथ विभिन्न ज़िलों के गजेटियर हैं, जिनमें नगरों, क़स्बों आदि के नामों पर काफ़ी सामग्री है। कुछ अन्य प्रकार के ग्रंथों (जैसे ग्राउज़ का *'मथुरा मेम्वायर'* या प्रयाग, काशी, अयोध्या आदि तीर्थों पर धार्मिक दृष्टि से लिखी गई परिचयात्मक पुस्तिकाएं) में भी कुछ सामग्री मिल जाती है। इसी प्रकार भाषाओं के इतिहास पर लिखी गई पुस्तकों में भी स्थानों और कहीं-कहीं व्यक्तिनामों की व्युत्पत्ति पर थोड़ी बहुत सामग्री (जैसे सुनीति कुमार चटर्जी के 'ओरिजिन एंड डेवलपमेंट आफ़ बेंगाली लैंग्विज' या बानीकांत काकती के 'असमीज़ इट्स फ़ार्मेशन एंड डेवलपमेंट में) है।

हिंदी में नामविज्ञान के क्षेत्र में धीरेन्द्र वर्मा का लेख 'अवध के ज़िलों के नाम' (उनकी पुस्तक 'विचारधारा' में संकलित) प्रथम व्यवस्थित अध्ययन है। बाद में उन्हीं के निर्देशन में कार्य करके विद्याभूषण विभु ने हिन्दी प्रदेश के हिन्दू पुरुषों के नाम पर प्रयाग विश्वविद्यालय

डॉ. भोला नाथ तिवारी–

नामविज्ञान

नामविज्ञान शब्दों के अध्ययन या शब्दविज्ञान की एक महत्वपूर्ण शाखा है जिसमें नामों का अध्ययन होता है। अंग्रेजी में इसके लिए तीन नामों (onomatology, onomasiology, onomastics) का प्रयोग होता है। नाम, वह शब्द या शब्दों का समूह है, जिससे किसी व्यक्ति वस्तु या सत्ता आदि का बोध होता है। कोई आवश्यक नहीं कि व्यक्ति, स्थान या वस्तु आदि का उनके नाम से सार्थक संबंध हो। 'सुन्दरलाल' नाम का व्यक्ति महा असुन्दर हो सकता है और 'घूरेलाल कामदेव के अवतार हो सकते हैं। 'सोनबरिसा' (जहां सोना बरसें) नामक गांव में धूल उड़ सकती है और 'सूखेपूर' (जहां की धरती सूखी-ही-सूखी हो) में लहलहाते खेतों की सरसता दृष्टिगत हो सकती है। इसका अर्थ यह हुआ कि नाम संकेत या प्रतीक होता है। वह संकेत यादृच्छिक भी हो सकता है, जैसे जिस घर में फूटी कौड़ी भी न हो, उस घर के लड़के का नाम अशर्फ़ीलाल या करोड़पति के लड़के का नाम छकौड़ीमल और दूसरी और सार्थक भी हो सकता है, जैसे माताबदल, कनछेदी, नकछेदी, बेचू आदि। उल्लेख्य है कि कुछ लोगों में जिस व्यक्ति के लड़के मर जाते हैं वे अंधविश्वासवश पुत्र पैदा होते ही मां बदल देते हैं, अर्थात् दूसरी स्त्री (मां) को दे देते हैं (माताबदल), कुछ लोग उसके कान (कनछेदी) या नाक (नकछेदी) या दोनों छेद देते हैं और कुछ आने–दो आने में टोना–टोटका स्वरूप बेंच (बेचू) देते है, और तदनुसार नामकरण (बेचू) कर देते हैं। नाम बहुत छोटे भी होते हैं जैसे शिव, लावा (गांव का नाम) तथा बहुत बड़े भी होते हैं, जैसे उदयप्रताप बहादुर सिंह, मोहन दास करमचंद गांधी। ग्रेट ब्रिटेन में एक रेलवे स्टेशन का नाम ५८ वर्णो (Leunfairpwllgwyngyllgogerych--wyrndrobwelleantysiliogogogoch) का तथा आस्ट्रेलिया में एक झील का नाम ३१ (Kardivilliwarrakurrakrıriepparlarndoo) वर्णों का है।

नामविज्ञान में जिन नामों का अध्ययन होता है वे व्यक्तिवाचक संज्ञा होते हैं। इसमें व्यक्तियों के नाम या उपनाम; जानवरों के नाम (पालतू जानवरों को लोग कभी–कभी नाम दे देते हैं, जैसे कुत्ते का नाम लालू, कालू टाइगर, रॉबिन आदि; इसी प्रकार हाथी, घोड़े, बंदर, बिल्ली, शेर, चीते आदि के भी नाम होते हैं। चिड़ियाघर में अनेक जानवरों के इस प्रकार के नाम होते हैं); पक्षियों के नाम (तोते आदि के जैसे आत्माराम, सिवशंकर, रामू आदि); भौगोलिक नाम (महासागर, सागर, खाड़ी, नदी, झील, तालाब, महाद्वीप, द्वीप, अंतरीप, प्रायद्वीप, देशों के संघ, देश, प्रदेश, या प्रांत, डिविजन, सबडिविजन, कमिश्नरी, जिला, तहसील, परगना, नगर, कस्बा, ग्राम, मुहल्ला, स्टेशन, सड़क, गली, चौराहा, तिराहा,); लोगों के मकानों या बंगलों के नाम; पुस्तकों के नाम, पत्र-पत्रिकाओं के नाम; लेख, कविता, कहानी, नाटक, रेखाचित्र, तथा चलचित्र के शीर्षक; जाति, धर्म, गोत्र आदि के नाम, त्यौहारों के नाम; संस्थाओं के नाम;

ऊपर हमने उर्दू और हिन्दी दोनों के तत्वों और उनको क्रम से रखने का विस्तृत वर्णन किया है। यह काम देखने में कुछ कठिन दिखायी देता है, लेकिन यदि हम वास्तव में गांधीजी की तालीमात (शिक्षा) पर विश्वास करते हैं और हमें हिन्दुस्तानी को वास्तव में जनता में मकबूल बनाना है, तो हमें यह काम पूरा करना ही होगा। चाहे उसके लिए दीर्घ काल ही क्यों न लगे। यह आवश्यक नहीं कि हम यह सब काम एक साथ हाथ में लें, एक के बाद एक भी किया जा सकता है।

इस किस्म के जो संग्रह हम प्रकाशित करें उनके दो हिस्से होने चाहिएँ। एक हिन्दी लिखावट में हो और दूसरा उर्दू लिखावट में, और दोनों एक साथ एक जिल्द में हों। जो हिन्दी लिखावट को आसान समझते हैं वह हिन्दी लिखावट के हिस्से में और जो उर्दू लिखावट को आसान समझते हैं वह उर्दू लिखावट के हिस्से में अपने काम की बात ढूंढ लेंगें। और दोनों लिखावटों पर बार बार उनकी नजर पड़ने से दोनों से उनकी दिलचस्पी बाकी रहेगी।

और फ़िर यह सब संग्रह क्रम से 'हिन्दुस्तानी लैंग्वेज सीरीज' (Hindustani Language Series) के नाम से ज्यादा से ज्यादा संख्या में छापकर कम से कम मूल्य पर बेचना होगा जिससे उसका लाभ आम लोग उठायेंगे और हर तरफ हिन्दुस्तानी का बोलबाला होगा। इस प्रकार की प्रसिद्ध सीरीज (Popular Series) की मिसालें अंग्रेजी जैसी अन्तरराष्ट्रीय और उन्नतिशील भाषामें भी पायी जाती हैं, इससे जबान की प्रसिद्धि में अधिकता होती है।

हिन्दुस्तानी जबान को आम करने की जो तजवीजें ऊपर पेश की गई हैं उनको एक नजर देखने पर मालूम होगा कि सारी तजवीजे इस जबान को केवल एक अवामी और साहित्यिक धरातल तक प्रसिद्ध बना सकती हैं। उन्नत जातियों और देशों में जबान का इस्तेमाल इस सतह पर जाकर रुक नहीं जाता, बल्कि इनपर एक ऐसा समय भी आता है कि जब साइन्स और टेक्नालोजी के राज अपनी जबान में समझने और समझाने के लिए उन्हें नये-नये पारिभाषिक शब्द भी बनाने पड़ते हैं।

पारिभाषिक शब्द क्या होते हैं? उनको बनाने का तरीका क्या है? और उनके बनाते वक्त किन किन जबानों और नियमों की मदद ली जा सकती है? यह और ऐसे बहुत से और सवाल हैं जिनका जवाब देने की कभी कभी हिन्दी और उर्दू दोनो जबानो के विद्वानों ने कोशिश की है। हमको अभी इन झगड़ों में नहीं पड़ना है इसलिए कि यह मंजिल अभी बहुत दूर है। फिलहाल अगर हम हिन्दुस्तानी को जनसाधारण और साहित्यिक धरातल तक भी प्रसिद्ध बना दें तो यह हमारा बहुत बड़ा काम होगा। यह हमारे उद्देश्य और गांधी जी का मंशा दोनों के ऐन मुताबिक है।

★

लेकिन अगर ज़रा दिल बड़ा करके देखा जाये तो यह सारी शिकायतें बेकार मालूम होती है क्योंकि हर तहज़ीबी समुदाय मजबूर होता है कि अपने ही रिवाज का सहारा लेकर बात को आगे बढ़ाये; चूंकि इन रिवायतों से उस समुदाय के सभी लोग परिचित होते हैं इसलिए इसके द्वारा अपनी बात समझाने में बड़ी आसानी होती है।

"तल्मीहात" (संकेतों) के सम्बन्ध में उर्दू में थोड़ा बहुत काम हुआ है। हिन्दी वालों ने इसकी तरफ खास ध्यान नहीं दिया। अच्छा हो अगर दोनों की तल्मीहात से फायदा उठाकर आम उपयोग के लिए एक छोटा सा संग्रह हम भी तैयार करें। इससे दो सांस्कृतिक समुदायों को करीब लाने में बड़ी मदद मिलेगी।

व्याकरण (क़वायद):—ज़बान के सही उपयोग की राहें बताना व्याकरण का काम है। शब्दों को व्याकरण के नियमों से नापते समय साधारणतया संज्ञा, क्रिया, अव्यय और सर्वनाम में विभाजित कर दिया जाता है और जैसे जैसे उनकी हालतें बदलती जाती हैं वैसे वैसे उनका दायरा (क्षेत्र) भी फैलता जाता है। चूंकि उर्दू ज़बान की बुनियाद हिन्दी पर है इसलिए इसके क्रिया, कर्ता, कर्म, सम्बन्ध, सर्वनाम और करण सभी हिन्दी हैं। अरबी, व फारसी या किसी और ज़बान का कोई असर है तो वह संज्ञाओं और सर्वनामों की हदतक है। लेकिन यह अपनी जाहिरी शक्ल व सूरत में हिन्दी से अलग इसलिए लगते हैं कि इनको स्पष्ट करने के लिए जिन पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग होता है वह अरबी से लिए गये हैं अगर इनके साथ साथ इनके हिन्दी सामानार्थी शब्द भी दे दिए जायें तो यह संदेह दूर हो जायेगा। और इस तरह अपनी नयी शक्ल में यह हिन्दुस्तानी का व्याकरण मालूम होगा।

छन्द शास्त्र:— छन्द शास्त्र उसको कहते हैं जिससे छन्दों के नियम मालूम होते हैं। उर्दू में इसको उरूज़ कहते हैं। दोनों में छन्द नापने की टेक्निक वही है। अगर उर्दू वाले इसको हर्फ व हरकत से नापते हैं तो हिन्दी वाले वर्ण और मात्राओं से। परन्तु साहित्य के कुछ प्रकारों की भाँति यहाँ भी उर्दू वालों का झुकाव अरबी व फारसी वृत्तों की ओर रहा तो हिन्दी वालों की पूरी कविता संस्कृत के छन्दों की बुनियाद पर खड़ी की गयी है। वह अगर गज़ल, क़सीदा, मसनवी, रुबाई, और किता वगैरा के नाम से अरबी व फारसी वज़नों में अपने जज्बात व ख्यालात की कविता का रूप देते रहे तो इन्होंने भी कुंडलिया, सवैया, चौपाई, दोहा, और रोला वगैरा के रूप में हमेशा अपने ख्यालात को कविता का रूप दिया है। इस तरह दोनों एक जगह से चलने के अतिरिक्त दो विभिन्न दिशाओं में मुड़ गये हैं।

जहाँतक हिन्दी वालों का सम्बन्ध है वह बड़ी तेजी से उर्दू कविता को हिन्दी के साँचे में ढाल रहे हैं इसलिए यह नहीं कहा जा सकता कि वह उर्दू शायरी (कविता) के मिजाज और उसकी विशेषताओं से अनभिज्ञ हैं। लेकिन इसके विपरीत उर्दू वालों में हिन्दी छन्दों का बहुत कम रिवाज है। यह हिन्दुस्तानी वालों का कर्तव्य होगा कि वह दोनों की इस दूरी को दूर करें और इसका तरीका भी यही हो सकता है कि छन्दशास्त्र और उरूज दोनों में से आसान और आम पसंद वज़नों को ले कर एक संग्रह तैयार किया जाये और दोनों को एक दूसरे की कला से दिलचस्पी लेने का मौका दिया जाये।

कोई बहुत ज्यादा सम्बन्ध नहीं है। मुहावरा महज एक शब्द या वाक्यांश होता है जो स्वयं कोई पूरा मतलब नहीं अदा करता और उसे अपना पूरा अर्थ बताने के लिए और शब्दों की जरूरत होती है, लेकिन इसके विपरीत कहावत अपने आप में एक पूरा अर्थ रखती है।

उर्दूवालों ने कहावतों की तरफ कुछ ज्यादा ध्यान नहीं दिया, कुछ शब्दकोशों में मिल जाती हैं और कुछ मख़्जूनुल अमसाल, नजमुलअमसाल और फरहंग–ए–अमसाल वगैरा के नाम से छपे हुए छोटे संग्रहों में; और इनमें भी थोडी सी हिन्दी कहावतें हैं, तो ज्यादातर अरबी व फारसी के मशहूर वाक्य और चरण हैं। इसके अतिरिक्त इनका उपयोग भी आम उर्दूवालों में कुछ अधिक नहीं, हालांकि बात में सौंदर्य पैदा करने के लिए उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा की तरह इनकी भी बड़ी अहमियत होती है।

हिन्दी वालों के यहां अब भी उनका इस्तेमाल (प्रयोग) आम है और उनके अच्छे खासे बड़े संग्रह कहावत कोश के नाम से मिलते हैं। इस सम्बन्ध में भुनेश्वर नाथ मिश्र की सम्पादित "कहावत कोश" [1] का नाम विशेष रूप से लिया जा सकता है।

जरूरत है कि हिन्दी और उर्दू वालों के यहाँ कहावतों का जो ज़खीरा (संचय) है इससे लाभ उठाकर हम भी आम फ़हम और आसान कहावतों का एक संग्रह तैयार करें।

तलमीहात (संकेत कोश):– 'तलमीह' शब्द मुहावरा और कहावत सब पर भारी है। वह जिस खूबसूरती और आसानी से सांस्कृतिक रिवाजों की तरजुमानी (मध्यस्थता) का काम करती है बहुत कम जबान के दूसरे हिस्से करते हैं। हर जबान की तलमीहात ही से पता चलता है कि इस जबान का सम्बन्ध किस संस्कृति या किस समुदाय से जुडा हुआ है, उर्दू वालों ने आम तौर (साधारणतया) पर जिन तलमीहात का उपयोग किया है उससे हिन्दी वालों को बडी शिकायतें हैं। इनका कहना है कि:—

"उर्दू अपने महसूसात में, ख्यालातमें, अस्लूब में यहां तक कि मुकामी रंग में भी फारसी व अरबी से ज्यादा मुतास्सिर है। उर्दूवाले रुस्तम, सोहराब, हातिम, सिकन्दर, जमशेद और नौशेरवाँ के सुनहरे कारनामें बडे फ़ख्र से ब्यान करते हैं मगर रामायण और महाभारत के हीरो को भूल जाते हैं। इनको लैला मजनू, शीरीं फरहाद और यूसुफ़ जुलेखा की मुहब्बत की दास्तानें ज्यादा पसंद हैं और हीर रांझा, लोरक चन्दा और ढोला मारू जैसी हिन्दी प्रेम कहानियों से कोई दिलचस्पी नहीं; उनके मन को दजला और फरात जैसी विदेशी नदियों, तूर और क़ाफ़ जैसे विदेशी पहाड, नरगिस और सोसन जैसे विदेशी फूल और कुमरी व बुलबुल जैसे विदेशी परिन्दों की खूबसूरती मोह लेती है और गंगा, जमुना जैसी हिन्दुस्तानी नदियाँ, विन्ध्याचल, हिमालय जैसे हिन्दुस्तानी पहाड, चम्पा व चमेली जैसे हिन्दुस्तानी फूल और कोयल व मैना जैसे हिन्दुस्तानी परिन्दे (चिड़ियाँ) जरा नहीं भाते।" [2]

लगभग इसी किस्म के पक्षपात की शिकायत उर्दू वाले भी हिन्दी वालों से कर सकते हैं।

---

१. बिहार राष्ट्र भाषा परिषद पटना १९६५ ई.

2. Persian Iufluence (n Hindi. Page 12

को बढ़ाने के लिए जिन ज़बानों से फ़ायदा उठाया गया वह दोनों के यहाँ भिन्न थी।
उर्दू वालों ने ज़्यादा तर अरबी व फ़ारसी का सहारा लिया, फल यह हुआ कि इनके शब्द-कोश में हिन्दी के बाद आमतौर पर इन्हीं दोनों ज़बानों के शब्द मिलते हैं और संस्कृत के बहुत कम, यही हाल हिन्दी वालों का भी है। इनका सांस्कृतिक मूल (तहजीबी करसा) ज़्यादातर संस्कृत में है इसलिए उन्होंने नये शब्दों के मामले में ज़्यादातर दारोमदार संस्कृत पर रक्खा है और अरबी व फारसी की तरफ कोई ध्यान न दिया। कुदरती तौर पर इनके शब्दकोशों में इन्ही शब्दों की अधिकता है। इस कमी को केवल एक ढंग से दूर किया जा सकता है और वह यह कि इन दोनों जबानों के शब्दकोशों की मदद से एक तीसरा ऐसा बुनियादी शब्दकोश तैयार किया जाये जिसमें आम जरूरत के सभी शब्द चाहे वह अरबी व फारसी के हों या संस्कृत के, मौजूद हों।

इस किस्म का एक शब्दकोश तैयार करने की जिम्मेदारी आज से कुछ साल पहले हिन्दुस्तानी प्रचार सभा वर्धा ने अपने सर ली थी। उर्दू के लिए श्री मलिक अहमद तारो और हिन्दी के लिए श्री वासवदेवानन्द शास्त्री की नियुक्ति हुई थी और यह दोनों कई साल तक नानावटी जी, श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन और प्रो. नजीब अशरफ नदवी की निगरानी में यह काम करते रहे। मगर फिर पता न चला कि यह शब्दकोश छप भी सका या नहीं।

मुहावरा कोश:—मुहावरा अरबी शब्द है। घूमने या चक्कर लगाने वाली चीज को कहते हैं लेकिन व्याकरण की ज़बान में ऐसे शब्द या अंश को कहा जाता है जो अपने असली अर्थ से हटकर किसी और अर्थ में जनता में चल पड़ा हो। हिन्दी और उर्दू के मुहावरे कुछ अलग नहीं हैं बल्कि उर्दू वालों ने इसको और बढ़ाया है। और फारसी मुहावरों का अनुवाद करके इस खूबसूरती से हिन्दी मुहावरों में मिला दिया है कि वह भी हिन्दी ही के मुहावरे मालूम पड़ते हैं।

मुंशी चिरंजीलाल देहलवी ने "हिन्दुस्तानी मखजनुलमुहावरात"[1] के नाम से मुहावरों का एक बड़ा संग्रह उर्दू मे तैयार किया है। जो लगभग दस हजार मुहावरों का है। भूमिका में इन मुहावरों का विश्लेषण करके बतलाया है कि इन दस हजार मुहावरों में मुश्किल से एक चौथाई ऐसे होंगे जिन में फारसी या अरबी शब्द आ गये हैं वरन सब के सब हिन्दी के हैं।

डा. भोलानाथ तिवारी की किताब "हिन्दी मुहावरा-कोश"[2] के देखने से मालूम होता है कि जिस तरह उर्दू वालों ने फारसी की मदद से इस कोश को बढ़ाया है इसी तरह हिन्दी वालों ने भी संस्कृत से फायदा उठा कर इस कोश को और मालामाल करने की कोशिश की है।

अब हमको यह कोशिश करनी होगी कि इन दोनों जबानो के मुहावरों का नये सिरे से जायजा (परीक्षण) लें और इनमें जिन का चलन आम हो उनका एक अलग संग्रह प्रकाशित किया जाये।

कहावत-कोश:—आमतौर पर लोग मुहावरा या कहावत में अन्तर नहीं कर पाते और इनके संग्रह सम्पादित करते समय दोनों को एक दूसरे में मिला देते हैं, हालांकि दोनों का एक दूसरे से

१. मतबअ मुफ़ीदे हिन्द देहली १८८६ ई.
२. किताब महल इलाहाबाद सन् १९६४ ई.

बात साफ तौर पर होनी चाहिए कि यह केवल दो लिखावटों को आम करने और [illegible] की तहजीबी गिरोहों की मध्यस्थता (तरजुमानी) को बराबर बराबर जगह देने का मसला है।

सबसे पहले हम लिखावट के मसले को लें, जहाँ तक नागरी लिखावट के मसले का ताल्लुक है वह वैसे भी आम हो रही है। यह लिखावट यू. पी., बिहार, मध्यप्रदेश, और राजस्थान में पहले ही से चल रही थी। इसलिए वहाँ के लोगों के लिए वह नयी नहीं। गुजरात और महाराष्ट्र में प्रचलित भाषाओं की लिखावट भी लगभग वही है। आसाम, बंगाल, और पंजाब में उनकी अपनी जबानों की जो लिखावटें है वह भी इससे ज्यादा मुख्तलिफ (भिन्न) नहीं हैं। केवल उड़ीसा और दक्षिणी भारत रह जाते हैं जहाँ हिन्दुस्तान की आबादी का एक बडा हिस्सा बसता हैं। और जहाँ की जबानें उड़िया, तामिल, तेलगू, कन्नड, और मलयालम अपनी अपनी एक अलग लिखावट रखती हैं जिनको नागरी लिखावट से दूर का भी लगाव नहीं। लेकिन हिन्दी चूंकि हिन्दुस्तान की सरकारी जबान मानी गयी है और यह इन इलाकों में भी पढ़ाई जाती है या पढ़ाई जाती रही है। इसलिए यह लिखावट वहाँ की मौजूदा नस्ल के लिए नयी नहीं।

लेकिन जहाँतक उर्दू (फारसी) लिखावट का सम्बन्ध है वह इस क़दर आम नहीं। आजादी से पहले इस लिखावट को उत्तरी भारत और हैदराबाद दक्खिन के हिन्दू मुसलमान सभी जानते थे लेकिन हिन्दुस्तान के बटवारे ने अक्सर हिन्दुओं के सोचने के तरीके को बदल के रख दिया और जैसे जैसे दिन गुजरते गये यह लिखावट मुसलमानों से सम्बन्धित होके रह गयी, या फिर थोड़े बहुत सिंधी और कश्मीरी इस को जानते हैं और यह सब मिलकर भारत की आबादी का दसवां हिस्सा मुश्किल से बनते हैं। इसका मतलब यह हुआ कि अगर हमें हिन्दुस्तानी जबान को आम करना है तो नागरी लिखावट के मुकाबिले में उर्दू लिखावट को ज्यादा फैलाने की जरूरत पड़ेगी। ताकि एक मुद्दत के बाद इसके जानने वाले भी इतने ही हो जायें जितने नागरी लिखावट के जानने वाले हैं।

आमतौर (साधारणतया) पर सरकारों की मदद से ऐसे काम बडी आसानी से हो जाते हैं लेकिन आज के बिगडे हुए वातावरण में इस की उम्मीद रखना व्यर्थ है। इसलिए बेहतर यह होगा कि हिन्दुस्तानी प्रचार सभा 'लिखावट' 'प्रवेश' और 'परिचय' के नाम से जो प्रारम्भिक परीक्षायें चलाती है इसका कोर्स नये सिरेसे बनाया जाये और भारत की ऐसी संस्थाओं या अन्जुमनों से जोकि गांधी जी की तालीमात (शिक्षाओं) पर अब भी यकीन रखती हैं अलग अलग दरख्वास्त की जाये कि वह इस के फैलाने में सभा की मदद करें।

अब दूसरा मसला रह जाता है और वह है हिन्दुस्तान की दो बडी जातियों की सभ्यता और इसकी तरजुमानी (मध्यस्थता) को इस जबान में बराबर की जगह देना। और यह काम उस वक्त हो सकता है जब शब्दकोश (लोगत) मुहावरों, कहावतों, संकेतों, व्याकरण, छन्दों और पारिभाषिक शब्दों और उन हिस्सों को जिनको मिलाने से जबान बनती है नये सिरे से बनाने का काम शुरू किया जाये।

[illegible] (लोगत):— शब्दकोश शब्दों और अर्थों के सम्बन्ध को स्पष्ट करते हैं। हिन्दी और उर्दू दोनों जबानों के बुनियादी शब्द एक ही हैं लेकिन शब्द के इस कोश

(ग) "जो संस्थाएँ इन कामों में हाथ बँटा सकें, उन्हें साथ लेना या अपने में जोड़लेना।"

(घ) "ऊपर लिखे मक़सद को पूरा करने के लिए ज़रूरी कार्रवाई करना।"

ऊपर हिन्दुस्तानी प्रचार सभा के भूत और वर्तमान की जो धुँधली सी तस्वीर पेश की गई है इसका विश्लेषण करने पर मालूम होगा कि सभाने अब तक जो कुछ किया है वह केवल (अ) और (र) को पूरा करने के बराबर है। लेकिन सवाल यह है कि क्या हिन्दुस्तानी की कुछ क्लासें चला लेने से या एक रिसर्च सेन्टर कायम कर देने से वह मक़सद हासिल हो जायेगा जो इस ज़बान को देश भर की जनता तक पहुँचाने के लिए ज़रूरी है। इसका जवाब कठिन भी है और पेचीदा भी, केवल "हाँ" या 'नहीं' में नहीं दिया जा सकता।

जगन्नाथ आज़ाद ने अपने एक सफरनामें 'जनूबी हिन्द में दो हफ्ते' में हिन्दुस्तान में आमतौर पर बोली और समझी जाने वाली ज़बान के बारे में अपने एक बड़े दिलचस्प अनुभव का आभास दिया। वह यह मालूम करना चाहते थे कि वह या उतरी हिन्दुस्तान के लोग जो ज़बान बोलते और समझते हैं वह दक्षिणी हिन्दुस्तान वाले भी बोल और समझ पाते हैं कि नहीं। इस मक़सद के लिए वह हैदराबाद से मद्रास तक हर स्टेशन पर उतरे, हर आने जाने वाले से बात चीत की, हर प्लेटफार्म और हर स्टाल पर लोगों को बात करते सुना, इस तरह से मालूमात (जानकारी) हासिल करने के बाद उन्हें यह जानकर हैरतअंगेज तौर पर खुशी हुई कि वह जो ज़बान बोलते हैं। वह दक्खिनी हिन्दुस्तान का बच्चा बच्चा समझता और बोलता है।

लेकिन वह कौनसी ज़बान थी जो उत्तर से दक्षिण तक हर जगह उन्हें मकबूल आम (सार्वजनीन) नज़र आयी? चूँकि वह उर्दू कल्चर के पले हुए थे इसलिए उन्होंने पूरे यकीन (विश्वास) से कह दिया कि वह "उर्दू" है हालाँकि हिन्दी वाले इसको कभी उर्दू नहीं मानेंगे बल्कि इसके विपरीत उनका कहना है कि वह "हिन्दी" है।

मुश्किल और पेचीदगी उस वक्त पैदा हुई जब उत्तर से दक्खिन तक आमतौर पर बोली और समझी जाने वाली इस ज़बान को दो सभ्यताओं के समुदायों ने अलग अलग लिखावटों में लिखकर दो अलग नाम रख दिए। एक तहज़ीबी समुदाय ने नागरी लिखावट में लिखकर उसको हिन्दी समझा तो दूसरे तहज़ीबी समुदाय ने फारसी लिखावट में लिखकर उसको उर्दू जाना। हाँलाकि दोनों हालतों में ज़बान एक थी।

फिर एक तहज़ीबी समुदाय का रुझान संस्कृत की ओर था तो दूसरे सभ्यता के समुदाय का अरबी व फारसी की तरफ, इसी तरह एक समुदाय महाभारत और रामायण को अपनी कहानी पाकी का ज़रिया समझता था तो दूसरा समुदाय कुरान व हदीस को सारी हिदायात का सरचश्मा करार देता था। इन सारी बातों का नतीजा यह हुआ कि एक ही ज़बान लिखावट के परिवर्तन और हिन्दुस्तान की दो बड़ी जातियों के तहज़ीबी मतभेदों और ज़ेहनी रुझानात की वजह से धीरे धीरे दो ऐसी विभिन्न ज़बानों में बट कर रह गई। जो एक दूसरे को अपना शत्रु समझती हैं।

इसलिए जब भी हम हिन्दुस्तानी को आम करने की बात करें, हमारे दिमागों में यह

डा. [illegible] उनकी [illegible] संतुलित स्वभाव ([illegible] मिज़ाज) और इल्मी व अमली दोनों विशेषताओं से एक दिलकश (मनोहर) शख़्सियत के मालिक हैं। उन्होंने एकेडेमिक कमेटी की हिदायतों और उसके सदर व सेक्रेटरी की रायों पर अमल करके दो साल की छोटी सी मुद्दत में इस सेन्टर के जमने, बढ़ने और उन्नति करने की सारी राहें खोल दी हैं। फ़िलहाल लायब्रेरी में चार हज़ार हिन्दी चार हज़ार उर्दू और कुछ अंग्रेजी की किताबें हैं। कैटलागिंग का काम तेज़ी से हो रहा है। किताबों के देने के नियम बन रहे हैं। एक हिन्दी के लिए और एक उर्दू के लिए दो रिसर्च असिस्टेन्टस की नियुक्ति हो चुकी है। दो और की नियुक्ति का इन्तज़ाम हो रहा है। और सेन्टर को अधिक उन्नति देने और इसको ज़्यादा से ज़्यादा मकबूल बनाने की तरकीबें सोची जा रही हैं। ऐसा लगता है कि इसको महाराष्ट्र की एक मिसाली संस्था बनने में ज़्यादा देर नहीं लगेगी।

(२)

जब हिन्दुस्तानी प्रचार सभा का नया विधान (दस्तूर) बना तो उसके सामने यह उद्देश्य थे—

(अ) "इस सभा का पहला उद्देश्य हिन्दुस्तानी ज़बान का प्रचार करना ताकि राजनैतिक सामाजिक और व्यापारिक उद्देश्य के लिए वह देश भर में आमतौर से इस्तेमाल हो सके। और विभिन्न भाषाई गिरोहों के बीच मध्यस्थता का काम दे सके।"

(ब) हिन्दी, उर्दू, ब्रजभाषा, अवधी, दक्खिनी, गुजरी, और अन्य भाषाओं का खोजकाम करना। मिली जुली सभ्यता के फैलाने में मदद करना और हिन्दी का पालन पोषण तथा उन्नति में हिस्सा लेना जिस को भारतीय विधान के १७ वें भाग में सरकारी ज़बान" बताया गया है।"

(स) 'हिन्दुस्तानी में विभिन्न प्रकार के कोश तैयार करना और विभिन्न प्रदेशों में इस्तेमाल करने के लिए व्याकरण और संदर्भ-ग्रंथ (हवाले की किताबें) बनाना।"

(द) "स्कूलों के लिए पाठ्य-पुस्तकें तैयार करना।"

(य) "हिन्दुस्तानी में आसान किताबें तैयार करना।"

(र) "हिन्दुस्तान भर में हिन्दुस्तानी की परीक्षाएँ लेना, और ऐसी संस्थाओं और अन्जुमनों को मंज़ूर करना और मदद करना जो हिन्दुस्तानी को ज़्यादा से ज़्यादा आम करने के मक़सद से इस किस्म के इम्तहान चलाती हैं।"

(ल) "हिन्दुस्तानी में पारिभाषिक शब्दों (इस्तलाही लफ्ज़ो) का कोश तैयार करना।"

(व) ऊपर लिखे हुए ऐसे कामों के लिए सभा की शाखाएँ खोलना, समितियाँ बनाना चंदा इकट्ठा करना, हिन्दुस्तानी में किताबें लिखनेवालों की मदद करना, मदरसे, पुस्तकालय, वाचनालय, उस्तादों के स्कूल, रात्रि शालाएँ और इसी तरह की और भी संस्थाएँ चलाना।"

से हल हो गया। कुछ व्यापारी संस्थाएँ आगे आयीं और उन्होंने मुनासिब शर्तों पर रुपया लगा-कर इस मुश्किल को दूर कर दिया और इस तरह यह बिल्डिंग तीन मंजिला से पाँच मंजिला हो गयी। इस समय यह पूरी बिल्डिंग हिन्दुस्तानी प्रचार सभा की मिल्कियत (धन) है। इसके कुछ मंजिले वह खुद (स्वयं) इस्तेमाल करती है और कुछ मंज़िले, कुछ समय (आरज़ी) के लिए किराये पर दे रखे हैं।

इस बिल्डिंग के बनने के बाद दूसरा मरहला यह था कि एक तरफ हिन्दुस्तानी प्रचार सभा के कामों को नये सिरे से ठीक किया जाये और दूसरी तरफ महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर कायम करने के मनसूबे को अमल में लाया जाये। पहले मक़सद को पूरा करने के लिए एक नया विधान (दस्तूर) बनाया गया और नीचे दिए हुए सदस्यों की एक कार्य कारिणी समिति बनायी गयी:—

श्री मोरारजीभाई देसाई	सदर
श्री एस. के. पाटिल	नायब सदर
श्री शांतिलाल शाह	ऑनरेरी सेक्रेटरी
श्री. पी. ए. मारियलवाला	आनरेरी खज़ानची

श्रीमती गोसी बहन कैप्टन, श्रीमती कुलसुम सयानी, श्री मोईनुद्दीन हारिस, डा. कैलाश, श्री तसद्दुक़ हुसेन श्री आर. एफ़्. बोमा, श्री. जी. वी. दिवेकर और श्री एस. आर. शर्मा —सदस्य

दूसरे मक़सद के लिए नीचे लिखे सदस्यों की एक एकेडेमिक कमेटी बनायी गयी—

प्रो. डी. एन. मार्शल	चेयरमेन
डा. एस. एम. गजेन्द्रगडकर	ऑनरेरी सेक्रेटरी

डा. एस. एम. कतरे, डा. पी. एम. जोशी, और प्रो. नजीब अशरफ नदवी-मेम्बर

फंड की हिफाज़त और आय—व्यय (आमद-खर्च) की निगरानी के लिए 'होल्डिंग ट्रस्टीज' के नाम से एक तीसरी कमेटी भी बनाई गई जिसके लिए नीचे लिखे हुए लोगों को चुना गया—

श्री मोरारजी भाई देसाई

श्री एस. के. पाटिल

श्रीमती गोसी बहन कैप्टन

श्री. पी. ए. मारियलवाला और

लेडी प्रेमलीला ठाकरसी

इस तरह हिन्दुस्तानी प्रचार सभा की नई जिन्दगी शुरु हुई और १ जून सन् १९६७ को एक सीनियररिसर्च आफ़िसर और एक बिबलोग्राफिकल असिस्टेन्ट को नियुक्त करके महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर की बुनियाद भी रख दी गई। सीनियर रिसर्च आफिसर

वह लोग जो शुरू ही से श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन के बाज़ू बनकर काम करते रहे, उन में खुसूसियत के साथ श्री रियाज अहमद श्री नन्दकिशोर मिश्र, श्री हाशिम रिज़वी, और श्री अर्देशर दीनशाह काबिले ज़िक्र हैं। जब श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन की मृत्यु के बाद खेत में चुगने को कुछ न रहा तो फिर एक एक करके इस डाल के सब पंछी उड गये। केवल श्री अर्देशर दीनशाह रह गये, सुख के साथी थे दुख में भी अलग होना गवारा न किया और आज भी वह निहायत खामोशी के साथ उसी खुलूस और जज़्बे से हिन्दुस्तानी प्रचार सभा की सेवा में लगे हुए हैं।

(२)

सन् १९५८ से सन १९६२ तक का जमाना हिन्दुस्तानी प्रचार सभा के लिए बड़ा नाज़ुक था। जो अशक्त और कमजोर जान, खुलूस और जज़्बे से भरपूर एक बाहिम्मत दिल के सहारे, तने तनहा, हर क़दम हर मोड़ पर हिन्दुस्तानी ज़बान को आम करने के लिए सुबह शाम दौड़ धूप कर रही थी, वही न रही तो फिर सभा क्या रहती। निहायत बेबसी और बेकसी की हालत *में दम तोड़ने लगी, शायद दम तोड़ भी देती अगर श्रीमती गोसी बहन कैप्टन ने आगे बढ़कर* इसे सँभाला न होता।

श्रीमती गोसी बहन कैप्टन, श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन की बड़ी बहन हैं इनकी तालीम व तरबियत की कहानी भी लगभग वही है जो श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन की थी। उन्होंने भी अपनी छोटी बहन की तरह बम्बई ही में अपनी प्रारम्भिक शिक्षा पूरी की। फिर इंगलैंड जाकर आक्सफोर्ड से बी. ए. किया। बाद में अंग्रेजी साहित्य (अदब) में शोध कार्य (तहकीकी काम) करने के लिए चुनी गयीं लेकिन स्वास्थ्य ने इनका साथ न दिया और वह अपने तालीमी और साहित्यिक (अदबी) कामों को अधूरा छोड़ कर बम्बई लौट आयीं और यहाँ आकर वह भी अपने देश की राजनीतिक (सियासी) और सामाजिक सेवाओं में लग गयीं। आज भी वह बहुतसे सामाजिक और तालीमी संस्थाओं की सदर, सेक्रेटरी है। इन संस्थाओं में खासकर गांधी सेवासेना और हिन्दुस्तानी प्रचार सभा का नाम लिया जा सकता है।

श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन ने दो अहम (महत्वपूर्ण) काम अपनी जिन्दगी ही में कर लिए थे। एक यह कि बम्बई सरकार से कह सुनकर नेताजी सुभाष रोड पर दो हज़ार वर्ग (मुरब्बा) गज़ का एक प्लाट हासिल कर लिया था और दूसरा यह कि पंडित नेहरू को बीच में डालकर गांधी स्मारक निधि से पाँच लाख रुपया हासिल करने में कामयाब हो गयी थीं, और यह लगभग तय हो चुका था कि हुकूमत बम्बई की दी हुई इस ज़मीन पर गांधी स्मारक निधि से हासिल किए हुए इन रुपयों के द्वारा (जरिए) एक तीन मंज़िला बिल्डिंग तैयार की जाये और इस में न केवल यह कि हिन्दुस्तानी प्रचार सभा का अपना जाती (निजी) दफ्तर हो बल्कि गांधी जी की यादगार के तौर पर एक रिसर्च सेन्टर भी कायम किया जाये। जहाँ हिन्दी उर्दू का काम एक साथ चले और इस हिन्दुस्तानी ज़बान का प्रकाशन (इशाअत) इल्मी व साहित्यिक (अदबी) सतह पर भी हो।

बिल्डिंग बनने लगी तो मालूम हुआ कि मौजूदा फंड बहुत कम है लेकिन यह मसला असानी

अपनाया तो किसी ने कानूनी सीमा में रहकर दौड़ धूप करने को बेहतर समझा। श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन की रगों में गर्मखून था उन्हें इनकलाबी पार्टियाँ ज्यादा भाईं और वह यूरोप ही में श्री सावरकर जैसे इनकलाबी लीडरों के साथ मिलकर काम करने लगीं।

लेकिन जब वह हिन्दुस्तान आयीं और गांधी जी को करीब से देखने का मौक़ा मिला तो वह बहुत प्रभावित हुईं उन्हें बहुत जल्द एहसास हो गया कि वह जिस रास्ते पर अब तक चलती रहीं वह उनके मिजाज के खिलाफ है। चुनांचे उन्होंने श्री सावरकर को छोड़कर गांधी जी का दामन थामा और आखिर वक्त तक उन्हीं के बताए हुए रास्तों पर चलती रहीं।

गांधी जी का कहना था कि "हिन्दुस्तानी का मतलब हिन्दी उर्दू की वह खूबसूरत मिलावट है जिसे उत्तरी हिन्दुस्तान के लोग समझ सकें और जो नागरी या उर्दू लिखावट में लिखी जाती हो।"

श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन ने जब यहाँ हिन्दुस्तानी ज़बान के प्रचार का काम शुरु किया तो उनके सामने गाँधी जी की यही बात थी। इसी पर अमल करते हुए उन्होंने हिन्दी और उर्दू दोनों ज़बानों को नागरी और उर्दू (फारसी) दोनों लिखावटों में हिन्दू और मुसलमान दोनों कौमों के बीच ज्यादा से ज्यादा फैलाने के लिए पूरे खुलूस और ईमानदारी के साथ एक खाका तैयार किया, पहली परीक्षा, दूसरी परीक्षा, तीसरी परीक्षा, क़ाबिल और विद्वान के नाम से विभिन्न दर्जों की पाठ्य पुस्तकें तैयार की गयीं। हिन्दी और उर्दू की दरसी किताबें तजवीज़ हुईं। उस्तादों और काम करने वालों की सेवाएँ हासिल की गयीं और जगह जगह क्लास का इन्तज़ाम करके हिन्दुस्तानी ज़बान के प्रचार का काम शुरु कर दिया गया।

जब मक़सद नेक हो और काम करने वाले मुखलिस हों तो हर एक आन्दोलन जनता को अपनी तरफ खींच ही लेता है। चुनांचे हिन्दुस्तानी प्रचार सभा भी बहुत जल्द जनता का केन्द्र बन गयी और यह काम दिन दूनी रात चौगुनी तरक्की करने लगा।

रियासत बम्बई इस मामले में बड़ी खुश क़िस्मत है कि इसको आज़ादी के फौरन बाद ही श्री बी. जी. खेर श्री. मोरारजीभाई देसाई, और श्री. एस. के. पाटिल जैसे मुख्लिस और बाशऊर नेता मिल गये। जिन्होंने ज़ात पात के झगड़ों से ऊँचे होकर जनता की सेवा करना शुरु ही से अपना ध्येय बाना लिया था। उन्होंने हर क़ौमी मक़सद का साथ दिया हर अच्छे काम को सराहा और हर अच्छी तहरीक की सरपरस्ती की। यह नामुमकिन था कि हिन्दुस्तानी प्रचार सभा उन्हे अपनी ओर न खींच पाती। चुनांचे बहुत जल्द उनकी सरपरस्ती भी उसे हासिल हो गयी।

एक तरफ जनता का साथ और दूसरी तरफ श्री मोरारजीभाई देसाई और श्री. एस. के. पाटिल जैसी प्रभावशाली शक्सियतों की सरपरस्ती, फिर क्या था बम्बई में हर तरफ हिन्दुस्तानी ही हिन्दुस्तानी का चर्चा था। विद्यार्थी हिन्दुस्तानी पढ़ रहे थे। अध्यापक हिन्दुस्तानी पढ़ रहे थे। क्लर्क और पुलिस वाले हिन्दुस्तानी पढ रहे थे, गरज कि यहाँ का बच्चा बच्चा हिन्दुस्तानी पढ़ रहा था। ऐसा लगता था कि गाँधी जी का वह स्वप्न जो उनके जीते जी पूरा न हुआ, उनके मरने के बाद अपना असर दिखला के रहेगा। लेकिन अफसोस है कि १९५८ में श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन की अचानक मौत से सारी उम्मीदों पर पानी फिर गया।

हामिदुल्लाह नदवी

हिन्दुस्तानी प्रचार सभा

भूत-वर्तमान-भविष्य

'हिन्दुस्तानी ज़बान' गांधी जी को बहुत प्यारी थी। वह इस में हिन्दू मुस्लिम एकता की परछाईं देखते थे। वह कहा करते थे कि "हिन्दी उर्दू दो नदियाँ हैं इनमें से हिन्दुस्तानी की तीसरी नदी ज़ाहिर होने वाली है।" आज़ादी से पहले हिन्दुस्तान के बहुत से नेता इस बारे में गांधी जी के हमख्याल थे लेकिन जब हिन्दुस्तान आज़ाद हुआ और भारत और पाकिस्तान के नाम से दो अलग मुल्क बन गये तो दिल भी बट गये और हिन्दुस्तानी ज़बान के लिए इनके दिलों में जो जगह थी वह अब नहीं रही, नतीजा यह हुआ कि जब भारत की "सरकारी ज़बान" के मसले पर गौर करने का वक्त आया तो अक्सरियत ने हिन्दी के हक़ में राय दी और "हिन्दी" नागरी लिखावट में भारत की सरकारी ज़बान बन गई।

गाँधी जी अपनी इस बात पर क़ायम रहे कि "हिन्दुस्तानी" ही भारत की "राष्ट्रभाषा" बन सकती है। चुनांचे उन्होंने "हिन्दुस्तानी" के प्रचार के लिए जो सभा, वर्धा में कायम की, वह बराबर काम करती रही, और इस काम में गांधी जी के बाज़ मुखलिस साथी भी उनका हाथ बटाते रहे।

हिन्दुस्तानी प्रचार सभा वर्धा की जो रिपोर्टें 'अहवाल' के नाम से सन् १९५० तक छपती रहीं, उन के देखने से मालूम होता है कि जिन लोगों ने शुरू ही से इस मक़सद का साथ दिया और इस सभा की बुनियादें कायम कीं इन में डा. राजेन्द्रप्रसाद, मौलाना अबुल कलाम आज़ाद, पंडित जवाहरलाल नेहरू, डा. ज़ाकिर हुसेन, आचार्य काकासाहेब कालेलकर, श्री. बाल गंगाधर खेर, डा. ताराचंद, डा. जाफर हसन, प्रो. नजीब अशरफ नदवी, श्री. श्रीमन्नारायण अग्रवाल, श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन, पंडित सुन्दरलाल, पंडित सुदर्शन, श्री. सीताराम सेकसरिया, श्री. अमृतलाल नानावटी, श्री. देवप्रकाश नायर जैसी बड़ी बड़ी हस्तियाँ शामिल हैं, काका साहेब कालेलकर, और श्री. अमृतलाल नानावटी ने बाद में अहमदाबाद, वर्धा और दिल्ली को सेन्टर बनाकर अपना काम जारी रखा और श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन ने बम्बई को चुना और गांधी जी के इस मिशन को कामयाब बनाने की कोशिश में लग गयीं।

श्रीमती पेरिन बहन कैप्टन हिन्दुस्तान के मशहूर नेता दादाभाई नौरोजी की पोती थीं, शुरू की तालीम बम्बई ही में पाई। मैट्रिक करने के बाद उन्हें इंग्लिस्तान भेज दिया गया, दो तीन साल वह वहाँ अपनी तालीम पूरी करने में लगी रहीं, उन दिनों हिन्दुस्तान की तहरीक आज़ादी का हर तरफ़ ज़ोर था, मुख्तलिफ नेता अपने अपने तौर पर हिन्दुस्तान को अंग्रेज़ों की गुलामी से निकालने की कोशिश में लगे हुए थे, किसी ने तोड़ फोड़ और दहशत पसंदी को

हिन्दुस्तानी प्रचार सभा ने जब गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर की बुनियाद डाली तो इसके काम की देखभाल के लिए प्रो. डी. एन. मार्शल (चेयरमैन), डा. एस. एम. गजेन्द्रगडकर (ऑ. सेक्रेटरी), डा. एस. एम. कतरे, डा. पी. एम. जोशी और प्रो. नजीब अशरफ नदवी (मरहूम) पर एक अकेडमिक कमेटी बनायी गयी कि जिनसे इस रिसर्च सेन्टर को शैक्षणिक (इल्मी) और इन्तजामी (प्रबन्ध से सम्बंधित) रोशनी मिलती रहे। इन श्रेष्ठ विशेषज्ञों (माहिरीन) की रहनुमाई में दो साल की छोटी सी अवधि (मुद्दत) में रिसर्च सेन्टर ने अच्छी तरक्की कर ली है। और हिन्दी उर्दू और लिंग्विस्टिक्स में दुर्लभ (नायाब) और उच्च कोटि की किताबों का एक अच्छा संचय (जखीरा) हो गया है। इसी तरह इसकी ओर से चार किताबें बहुत जल्द प्रकाशित होंगी – हिन्दुस्तानी जबान इस रिसर्च सेन्टर का रिसर्च जरनल हैं जिससे इसके शोध कामों की शुरुआत हो रही है।

महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर का मक़सद हिन्दुस्तानी और उसकी दूसरी बोलियाँ जैसे उर्दू, हिन्दी, रेखता, गुजरी, दक्खिनी, अवधी वग़ैरा विभिन्न बोलियों पर काम करना है। इसी तरह हस्तलिखित किताबों का सम्पादन और विभिन्न हिन्दुस्तानी बोलियों के डिस्क्रिपटिव (Descriptive) और दूसरी साहित्यिक और भाषा-वैज्ञानिक अध्ययन के अलावा हिन्दुस्तानी की दो भाषी (Bilingual) डिक्शनरियाँ तैयार करना है। मुझे यक़ीन है कि सच्चाई, खुलूस और लगन से यह काम पूरे होते रहेंगे और इस रिसर्च सेन्टर के ज़रिये हिन्दुस्तानी की तरक्की होगी और उसकी दो बिछड़ी हुई बेटियों हिन्दी और उर्दू में गहरा मिलाप होगा।

☆

प्रो. नजीब अशरफ नदवी उर्दू, अरबी और फारसी के बहुत बडे विद्वान और आलिम थे। उनके शागिर्द हिन्दुस्तान ही में नहीं बल्कि भिन्न भिन्न इलाक़ों में फैले हुए हैं। नदवी साहब शुरु से हिन्दुस्तानी ज़बान के प्रेमियों में से थे उन्होंने हमेशा 'ठेठ हिन्दी' या 'खालिस उर्दू' के बजाय हिन्दुस्तानी को पसंद किया। वह लिखते और बोलते हुए हमेशा इस बात का ख्याल रखते थे कि आसान और सरल ज़बान इस्तेमाल करें। जब हिन्दुस्तानी प्रचार सभा ने महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर के लिए अकेडमिक कमेटी बनायी तो इसके लिए नदवी साहब की सेवायें भी हासिल की गयीं। वह अपने तजरुबे और अनुभव से हर वक्त इस रिसर्च सेन्टर को रोशनी देते रहे। अफ़सोस की ५ सितम्बर सन् १९६८ ई. को नदवी साहब मामूली सी बीमारी के बाद इन्तकाल कर गये। खुदा मरहूम को करवट करवट चैन नसीब करे।

★

अपनी बात

हिन्दुस्तान की ज़बानों (भाषाओं) में हिन्दुस्तानी का क्षेत्र (दायरा) सबसे बड़ा है, यह ज़बान यू. पी., बिहार, मध्य प्रदेश, हरियाना और पंजाब के अतिरिक्त (अलावा) अपने अपने इलाक़ों से बाहर दक्खिन और महाराष्ट्र में भी आम बोल चाल की ज़बान है। हिन्दुस्तान की शहरी आबादी में भी यही सबसे ज़्यादा पसंद की जाती है। उर्दू और हिन्दी इस आम हिन्दुस्तानी के दो साहित्यिक (अदबी) रूप हैं। उर्दू अरबी लिखावट में लिखी जाती है और हिन्दी देवनागरी में। जब हिंदुस्तान के लिए राष्ट्र-भाषा का मसला सामने आया तो गांधी जी ने हिन्दुस्तानी के लिए आवाज़ बुलन्द की और हिन्दुस्तानी को ज़्यादा से ज़्यादा फैलाने के ख़्याल से देश के विभिन्न (मुख़्तलिफ़) इलाकों में हिन्दुस्तानी प्रचार सभाएँ क़ायम की। गांधी जी यह चाहते थे कि हिन्दी और उर्दू के मिलाप से एक मिली जुली ज़बान को परवान चढ़ाया जाय और उसे क़ौमी ज़बान की हैसियत से अपनाया जाय। हिन्दुस्तानी को अस्ल शक्ल देने के लिए वह हिन्दी और उर्दू को उसकी पालने वाली भाषाएं समझते थे और हिन्दुस्तानियों से वह चाहते थे कि वह इन दोनों से सम्बन्धित अच्छे विचार रक्खें और दोनों से नज़दीक रहें। वह सीधे साधे चालू शब्दों की जगह संस्कृत या अरबी-फारसी शब्द रखने या लफ़्ज़ों को संस्कृत या अरबी फारसी का रूप देने के बनावटी तरीकों को बुरा समझते थे और चाहते थे कि आम कारोबार में इस्तेमाल होने वाले लफ़्ज़ों को चुन चुन कर हिन्दुस्तानी के ज़ख़ीरे में शामिल करें। गांधी जी ने हिन्दुस्तानी के लिए उर्दू और देवनागरी दोनों लिखावटों को पसंद किया और हिन्दुस्तानी के रूप के बारे में साफ़ साफ़ कह दिया कि "हिन्दुस्तानी का मतलब उर्दू नहीं बल्कि हिन्दी उर्दू की वह ख़ूबसूरत मिलावट है जिसे उत्तरी हिन्दुस्तान के लोग समझ सकें और जो नागरी या उर्दू लिखावट में लिखी जाती हो, यह पूरी राष्ट्र भाषा है बाकी जो कुछ है वह अधूरा है। पूरी राष्ट्र-भाषा सीखनेवालों को अब दोनों ही लिखावटें सीखनी चाहिए।" गांधीजीने अपने इस हिन्दुस्तानी के मिशन को काम करने के लिए हिन्दुस्तान के विभिन्न इलाकों में हिन्दुस्तानी प्रचार सभाओं से काम लिया। लेकिन बाद में सिवाय बम्बई के सारी प्रचार सभायें एक एक करके बन्द हो गयीं। मिसेस पेरिन कैप्टन इस हिन्दुस्तानी के मिशन में हर क़दम पर गांधी जी के साथ थीं। उन्होंने इस नेक काम को जारी रक्खा और जब १९५८ में उनका इन्तकाल हो गया तो उनकी बड़ी बहन मिसेस गोसी बहन कैप्टन ने इसमें नयी रूह फूंक दी और इसी हिन्दुस्तानी प्रचार सभा से सम्बन्धित १ जून १९६७ ई. में हिन्दुस्तानी में रिसर्च के लिए महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर की नीव डाली गयी।

मंज़िले इश्क़ पे तनहा पहुँचे, कोई तमन्ना साथ न थी।
थक थक कर इस राह में आख़िर, एक एक साथी छूट गया।

हिन्दुस्तानी ज़बान

साल–१ | अक्तूबर १९६९ | नम्बर–१

ہندوستانی زبان

سال ۲ ۔ ۲ اکتوبر ۱۹۷۰ع ۔ نمبر ۱

اپنی بات

ہندوستانی، مغلوں کے زمانے سے آجتک ہندوستان کے کونے کونے میں ایک عوامی زبان کی حیثیت سے بولی اور سمجھی جاتی ہے. ہندوستانی اور عام ہندی میں کوئی فرق نہیں، اسی طرح ہندوستانی اور اردو بھی بول چال کے اعتبار سے ایک ہی زبان ہے. موجودہ ہندی اور اردو کی ادبی یا ساھتیک زبانوں نے ہندوستانی کو ہندی اور اردو کے خانوں میں بانٹ دیا ہے لیکن ہندی اور اردو کا یہ فرق غیر فطری ہے. لنگوسٹکس کے اعتبار سے ہندی، ہندوستانی سے تت سم لفظوں کی بجائے تدبھو شبدوں کے استعمال کی وجہ سے الگ ہوجاتی ہے. یہی حال اردو کا ہے جس میں عربی، فارسی کے تدبھو شبد استعمال ہوتے ہیں. ہندی نے آنکھ کو اکشی، ہاتھ کو ہست اور بنارس کو وارانسی کہنا زیادہ پسند کیا. اردو نے انہیں آنکھ، ہات اور بنارس ہی رکھا، لیکن عربی، فارسی لفظوں کے ساتھ وہ یہی برتاؤ نہ کرسکی. خاص طور سے آوازوں (Phonetics) کے معاملہ میں اب بھی اردو والوں کا ایک بڑا طبقہ عربی فارسی لفظوں کے اچارن کو عربی فارسی ہی کے لحاظ سے ادا کرنا پسند کرتا ہے. ایک غیر ماحول میں یہ بات عجیب سی ہے. صحیح یہ ہے کہ سنسکرت، فارسی، عربی اور دوسرے ہندوستانی شبدوں کے متعلق ہمیں ایک ہی اصول کو اپنانا چاہیے، اور اس سے جو نتیجہ نکلے گا، اس سے ہندوستانی کی شکل بنے گی. اسی طرح مقامی زبانوں کے لفظ اگر عام لوگ خیال کے اظہار کے لئے استعمال کرتے ہیں تو انہیں ہندوستانی کے ذخیرہ میں شامل کرنا ہوگا. گچھوں (Consonantal Clusters) میں بھی اردو کا رجحان مختلف ہے. وہ کرشن چندر، پریم، پریت، بھسم وغیرہ شبدوں میں گچھوں کو توڑ کر انہیں اپنے لئے آسان بنادیتے ہیں، لیکن فارسی عربی سے آئے ہوئے لفظوں میں عام طور سے کلسٹر کو قائم رکھنے پر زور دیتے ہیں. مثلاً صدر، عقل، درد، قدر، اصل وغیرہ میں ہندوستانی کے لفظی ذخیرہ میں سنسکرت، عربی، فارسی کے جو لفظ ہیں انہیں ایک ہی اصول پر پرکھنا چاہئے.

ہندوستانی کے اردو اور ہندی ادب کے روپ میں بڑھنے اور پھلنے پھولنے کی بڑی آشا ہے۔ شروع کا اردو ہندی ادب ایک ہی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے کاظم علی جوان اور للو لال کی سنگھاسن بتیسی اور بیتال پچیسی، انشا کی رانی کیتکی کی کہانی پریم چند اور سدرشن کی کہانیاں اور ناول اردو اور ہندی دونوں کی میراث ہیں اور دونوں ادبی گروہ انہیں اپنے ہاتھ سے دینے کے لئے تیار نہیں ادھر نئے لکھنے والوں میں کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، اپندر ناتھ اشک، عصمت چغتائی بھی دیوناگری اور اردو لکھاوٹوں میں ہندی اور اردو کے ساہتیہ چھیتروں میں برابر پسند کئے جاتے ہیں۔ دکنی شاعری اور نثر، اور اردو کے عاشقوں کے علاوہ اب ہندی پریمیوں میں بھی عام ہوتی جارہی ہے۔ چنانچہ ملا وجہی کی "سب رس" اور قطب مشتری، نشاطی کی پھولبن اور نصرتی کی تاریخ سکندری نے اردو لکھاوٹ کے بعد اب دیوناگری کا بھی جامہ پہن لیا ہے، نظیر اکبرآبادی ہندوستان کا سب سے بڑا شاعر ہے جس کا نام اب ہندی حلقوں میں بھی لیا جانے لگا ہے۔ اپنے شاعروں اور لیکھکوں کے متعلق ہندی و اردو کے اس اتفاق کے بعد اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ بول چال کی زبان کے علاوہ اور شاید اسی کی بنیاد پر ہندوستانی ادب کی ترقی اور بلند عمارت کی بنیادیں جو صدیوں پہلے پڑ چکی ہیں انہیں محبت اور پریم کے سہارے گرنے سے بچایا جاسکتا ہے۔ ہندوستانی زبان کو اردو کے حسن اور ہندی کے رس سے سنوارنا ہوگا۔ ہندی اردو میں امن اور بھائی چارہ ہندوستانی کا پیغام ہے۔ خود جینا اور دوسروں کو جینے دینا یہی ہندوستانی کا سب سے بڑا آدرش ہے۔

شکتی بھی شانتی بھی بھگتوں کے گیت میں ہے
سارے پجاریوں کی مکتی پریت میں ہے

★ ★

گاندھی جی نے جب ہندوستان کے لئے راشٹر بھاشا کی حیثیت سے ہندوستانی کی تحریک شروع کی تو انہوں نے اردو اور ہندی دونوں کو اس کی پالنے والی

بھاشائیں کہہ کر دونوں سے متعلق اچھے وچار رکھنے کو ضروری سمجھا اور خاص طور سے کانگریس کی اس طرف توجہ چاہی. اسی طرح وہ دیوناگری اور اردو دونوں لکھاوٹوں کو اس زبان کے لیئے ضروری سمجھتے تھے ان کا خیال تھا کہ اعلیٰ قوم پرستی کے لیئے دونوں لکھاوٹوں کا سیکھنا ضروری ہے. چنانچہ ایک موقع پر گاندھی جی نے صاف صاف کہدیا تھا کہ «ہماری قوم پرستی اگر دونوں رسم خط سیکھنے سے گھبراتی ہے تو وہ بہت ہی ادنیٰ قسم کی قوم پرستی ہے». ہندوستانی کے ناطے اردو اور ہندی دونوں کو اپنی اپنی لکھاوٹوں میں لکھے جانے اور ترقی کرنے کا پورا پورا حق ہے اور اس حق کو عملی شکل اسی وقت دی جاسکتی ہے جب ہم دونوں زبانوں کو ان کی لکھاوٹوں میں آزادی کے ساتھ لکھ کر انہیں ترقی کرنے کا پورا پورا موقع دیں. بھارتیہ سنسکرتی میں لکھاوٹوں کی رنگا رنگی بھی حسن پیدا کرتی ہے اور حسن کہیں اور کسی صورت میں بھی ہو اسے قائم رہنا چاہیے.

بھارتیہ گیان پیٹھ پچھلے چند سالوں سے ہندوستانی زبانوں میں ریسرچ اور ادبی کتابوں پر ایک لاکھ روپوں کا پرسکار دے رہا ہے، ۱۹۶۹ء کا پرسکار پانچواں پرسکار ہے جو اردو کے مشہور شاعر رگھوپتی سہائے فراق گورکھپوری کو ان کی کتاب «گل نغمہ» پر دیا گیا. پچھلے سال یہی پرسکار ہندی کے پرسدھ کوی سمترا نندن پنت کی کتاب «چدمبرا» پر دیا گیا تھا. اس طرح گویا پچھلے دو سالوں میں ہندوستانی کے دو شاعروں کو یہ انعام پانے کی عزت حاصل ہوئی. فراق نے اپنی شاعری میں زبان کے اعتبار سے اردو ہندی کے فرق کو کم سے کم کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے. انہوں نے ہندو دیو مالا کے اشاروں سے اردو شاعری کو سجایا ہے اور ہندی کے کومل اور رس دار شبدوں کو اردو میں خوبصورتی کے ساتھ برت کر گاندھی جی کے ہندوستانی کے نظریے کو روشنی دکھائی ہے. ہم فراق کو ملک کے سب سے بڑے ادبی انعام پر دلی مبارکباد پیش کرتے ہیں. ہمیں امید ہے کہ ہندی اردو میں یہ بہناپا دیر تک اور بہت دور تک قائم رہے گا.

ڈاکٹر عبدالستار دلوی

دکنی پر مراٹھی کا اثر

مرہٹی میں فارسی الفاظ کا بہت ہی وسیع ذخیرہ موجود ہے - مرہٹی پر فارسی کے اثرات کا تفصیلی جائزہ ڈاکٹر عبدالحق[1] نے تاریخی شواہد سے نہایت عالمانہ انداز میں پیش کیا ہے - تاہم اسی عہد میں جب کہ فارسی مرہٹی کو متأثر کررہی تھی، جنوب میں ایک مخلوط زبان «اردو» کی تشکیل بھی ہو رہی تھی اور وہ صوفیا کی خانقاہوں سے گزر کر سلاطین وامراء کے درباروں میں بھی پہنچ چکی تھی چنانچہ مرہٹی کے اردو کے دائرۂ اثر میں آنے کے امکانات موجود تھے - دینا نیشور، مکتا بائی، نام دیو، شیخ محمد اور امرت رائے جو قدیم عہد میں مرہٹی کے باکمال صوفی شاعر ہوگزرے ہیں ان کے ہاں کھڑی بولی میں شاعری کے اچھے نمونے ملتے ہیں جنھیں انداز بیان اور زبان کے اعتبار سے سوائے اردو کے اور کچھ نہیں کہا جاسکتا - لھٰذا مرہٹی میں فارسی و عربی الفاظ کا استعمال محض اس واسطے سے کہ مہاراشٹر کے حکمرانوں کی سرکاری زبان فارسی رہی ہے، صرف فارسی کے اثر کا نتیجہ نہیں کہا جاسکتا بلکہ بلا واسطہ مرہٹی پر یہ اثر اردو کا بھی ہے جو عوامی بولی کی حیثیت سے دکن اور مہاراشٹر کے متعدد اضلاع میں رائج ہوچکی تھی - اردو کا مرہٹی کو متأثر کرنا اس لحاظ سے بھی قابل غور ہے کہ اردو اور مرہٹی دونوں ایک ہی خاندانِ السنہ سے تعلق رکھتی ہیں اور علم زبان کے ماہرین جانتے ہیں کہ ایک ہی خاندان کی زبانیں دو مختلف خاندان السنہ کے مقابلے میں ایک دوسرے کو زیادہ متأثر کرتی ہیں لھٰذا درباری اثر و رسوخ کے ساتھ اور فارسی کے درباری زبان ہونے کے لحاظ سے مرہٹی پر اس کے اثرات دکھاتے ہوئے

[1] The Influence of Persian Language on Marathi Language (Urdu) by Maulvi Abdul Haq (Aurangabad) 1933.

اردو کے مرہٹی پر اثرات بھی قرین قیاس ہیں اور علمائے زبان اسے آسانی سے نظر انداز نہیں کرسکتے

اردو زبان کی سب سے بڑی خصوصیت اس کی وسیع المشربی ہے - اپنے تشکیلی دور سے مقام ترقی کی اعلی منزلون تک کبھی اس میں حد بندی، تعصب اور تنگ نظری دکھائی نہیں دیتی لہٰذا اردو کی عنصری زبانوں میں حسب ضرورت فارسی، عربی، انگریزی، پرتگیزی، مرہٹی، گجراتی وغیرہ کے الفاظ شامل ہوتے رہے - اردو کے دکنی دور میں جس فراخ دلی سے اس نے مقامی زبانوں کے اثرات قبول کئے ہیں اس کی داستان نہایت دلچسپ ہے - اس نے صرف الفاظ ہی کو نہیں اپنایا بلکہ مقامی زبانون کے محاورے بھی قبول کئے اور صرفی ونحوی خصوصیات کو اپنا کر دوسری زبانوں سے ھل مل کر زندہ رہنے کا فن بھی سکھایا.

دکن میں اردو کی ہمسایہ زبانوں میں گجراتی، مرہٹی، کنڑ اور تلگو بڑی قابل قدر اور اپنی گوناگوں خصوصیات اور لسانی اہمیت کی وجہ سے بہت ممتاز درجہ رکھتی ہیں - مذکورہ زبانوں میں عربی فارسی کے بے شمار الفاظ اپنی اصلی یا صوتی اعتبار سے کسی قدر تبدیلی کے ساتھ، ان زبانوں کا جز بن گئے ہیں - گجراتی اور مرہٹی میں خاص طور سے عربی و فارسی الفاظ کی فراوانی ہے اور زور بیان، ندرت خیال، اور تأثر پیدا کرنے کے خیال سے گجراتی و مراٹھی ادیبوں اور شاعروں کا بہت بڑا سہارا ہیں.

دکن میں اردو زبان کے فروغ اور ترقی کی سب سے بڑی وجہ وہ صوفی شاعر تھے جو کبھی نامساعد حالات کی وجہ سے اور کبھی تبلیغی جوش روان کے ساتھ گجرات کے علاقوں، احمد آباد اور پٹن وغیرہ سے بیجاپور اور گولکنڈہ کی ریاستوں میں آباد ہوئے - چونکہ ان تازہ واردان دکن کی زبان گجراتی کا لب و لہجہ لئے ہوئے تھی اور بہت سے پیرایۂ بیان جو گجراتی سے مخصوص ہیں، ان کی زبانوں پر چڑھے ہوئے تھے، دکنی اردو پر اس زبان گجرات کا کافی اثر ہوگیا-

دکنی کے افعال «پڑیلے»، «مٹیا»، «بولیا»، وغیرہ گجراتی ہی کے اثر کا نتیجہ ہیں۔ اسی طرح حروف جارتے، تھے اور سے بھی گجراتی الاصل ہیں۔ اس کے علاوہ گجراتی الفاظ مثلاً پچھیں بمعنی «بعد میں» یا «پھر»، جوتا بمعنی «دیکھتا» جیسے بمعنی «اب» ایم اور ایمنا بمعنی «اس طرح» اور ڈوسا بمعنی «بوڑھا» وغیرہ متعدد الفاظ ایسے ہیں جو دکنی اردو میں شامل ہوگئے ہیں، ملا وجہی کی قطب مشتری، سب رس اور دیگر دکنی فن پارے اس قسم کے الفاظ سے بھرے پڑے ہیں چند مثالیں شاید خالی از دلچسپی نہ ہوں:

پچھیں یا حقیقت اچھو یا مجاز
ہر یک ڈگ میں شردھن کو جوتا اتھا
کہاں لگ سو میوہ سو کھانا جیسے
دیا شاہی اپنی قطب شاہ کوں
کہ ڈوسا ہوا میں کر اب راج تو

مندرجہ بالا مصرعوں میں خط کشیدہ لفظ اردو پر گجراتی اثر کا نمونہ ہیں۔

مولوی عبدالحق[1] نے قدیم اردو پر گجراتی کے اثر کی چھ صورتیں دکھائی ہیں مثلاً اچھنا اور اس کے مشتقات (Derivatives) گجراتی فعل «چھے» (ہے) کے زیر اثر ہیں۔ شخصی ضمیروں میں «ہمن» اور «ہمنا» گجراتی «ہمنے» کی قدیم اردو شکل ہے، «چہ» تاکیدی، گجراتی اور مرہٹی اثر کا نتیجہ ہے۔ بعض اسم اور مصدر مثلاً «گمنا»، دل بہلنا، «سوسنا»، برداشت کرنا «ابھال»، بادل «ایلاڑ»، قریب ندی کے اس پار، «پیلاڑ»، دور، ندی کے اس پار «انجھو»، آنسو اور «ندرا» نیند گجراتی اور قدیم اردو کا مشترکہ مستقل سرمایہ ہیں۔ «سی» علامت مستقبل کے بدلے دکنی اردو میں مستعمل تھا۔ اس سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ دکنی پر گجرات کے علاقہ میں جہاں پر یہ گجری کے نام سے موسوم تھی اور دکن میں

(۱) رسالہ اردو جولائی سنہ ۱۹۲۸ع صفحہ ۴۳-۵۴۲

بیجاپوری علاقے میں اس پر گجراتی کا اثر بھی بڑی حد تک پڑا اور آہستہ آہستہ قطب شاہی دور کے شاعروں اور ادیبوں میں بھی سرایت کر گیا۔ کلیات محمد قلی قطب شاہ، وجہی کی «سب رس» اور «قطب مشتری» اور غوّاصی کی «سیف الملوک» اور «بدیع الجمال» وغیرہ قدیم اردو کتابوں میں اس گجراتی اثر کی متعدد مثالیں مل جاتی ہیں جس کی چند مثالیں نیچے دی جاتی ہیں:

کھوانے بمعنی کھلانے، گھرے گھر بمعنی گھر گھر، رہسے بمعنی رہے گا۔ اسی طرح بیسیا بمعنی بیٹھا گجراتی ماضی فعل بنانے کی ترکیب پر ہے۔ نہاسنا یا ناٹھنا بمعنی بھاگنا، پچھیں بمعنی پیچھے یا بعد میں، آج بھی گجرات میں عام بول چال کا جز ہے[1]

دکنی اردو زبان کی ترقی کی ان اہم منزلوں میں سے ہے جسے اردو زبان و ادب کا کوئی مورّخ نظر انداز نہیں کرسکتا۔ اردو کے تشکیلی دور کے نمونوں میں دکنی کی اہمیت یوں بھی زیادہ ہوتی ہے کہ اس سے اردو زبان و ادب کی سمت و رفتار کے خطوط ابھرتے ہیں اور اس کے پیش نظر اردو کی قدامت کا تعیّن ہوتا ہے۔ دلی اور نواحِ دلی کے اردو کی جنم بھومی ہونے کے باوجود اردو نے اپنی شکل و صورت دکن میں بنائی اور ادب پیدا کیا۔ چونکہ دکن میں یہ زبان شمال سے گئی تھی اور شمال میں اس کی ہمسایہ زبانیں مثلاً اپبھرنش، کھڑی بولی، ہریانی، پنجابی، برج اور اودھی وغیرہ تھیں اردو ان کے اثرات سے بچ نہ سکی اور انہیں اثرات کے ساتھ دکن پہنچی جہاں پر ہند آریائی زبانوں سے دور دراوڑی السنہ کے درمیان اس کی پرورش و پرداخت ہوئی جن کا لسانیاتی رشتہ اردو ہی نہیں بلکہ ساری شمالی بولیوں سے الگ تھا۔ جنوب میں مرہٹی ہی ایک ایسی زبان تھی جس کا اردو سے خاندانی رشتہ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں پر اس نے مرہٹی کو متأثر کیا وہیں پر خود بھی اس سے متأثر ہوئی۔ لطف کی بات تو یہ ہے کہ اردو جنوب میں دراوڑی زبانوں مثلاً تلگو اور تامل سے رابطۂ اتحاد پیدا کرتی ہے۔

---

(۱) سید ظہیر الدین مدنی: «ولی» گجراتی۔ سلسلۂ مطبوعات انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ بمبئی، ص ۹۵

مرہٹی زبان سے اردو کا متأثر ہونا اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ دکن کے وسیع وعریض خطّہ کا ایک بڑا حصہ لسانیاتی اعتبار سے مرہٹی کا علاقہ تھا ۔ مہاراشٹر کا موجودہ علاقہ ودوبھ برار اورنگ آباد وغیرہ ہندوستان کی ماضی قریب کی تاریخ میں دکن ہی سے موسوم رہا ہے ۔

اردو چودھویں صدی عیسوی میں علاؤ الدین خلجی (سنہ ۱۳۰٦ء) اور محمد تغلق (سنہ ۱۳۲۷ء) کی فوجوں کے ساتھ دکن پہنچی جب کہ انہوں نے دیوگیری (دولت آباد) کو گھیر کر اسے سلطنت دلی کا حصہ بنا لیا تھا لیکن سنہ ۱۳٤۷ء میں حسن گنگو بہمنی کی خود مختار دکنی سلطنت کے قیام کے بعد دکن کا تعلق شمال سے منقطع ہوگیا اور اسی لحاظ سے دکنی اردو کا تعلق بھی شمال کی اردو سے ٹوٹ گیا ۔ شمالی ہندوستان میں دفتری زبان کی حیثیت سے ہمیشہ فارسی رائج رہی ۔ دکن بھی ابتداء میں فارسی ہی کے زیر اثر رہا تاہم سیاسی اغراض، رعایا پروری، وسیع النظری اور روا داری کے پیش نظر اپنے ہمعصر بنگالی حکمرانوں کی طرح دکن کے بہمنی سلاطین نے بھی مقامی زبان و ادب کی ترقی و پرداخت میں دلچسپی لی اور رعایا کو شانت کیا ۔ یہاں تک کہ مرہٹی کی علاقائی حیثیت کے پیش نظر عادل شاہی (سنہ ۱۵۰٥ء) اور قطب شاہی (سنہ ۱۵۸۱ء) سلاطین نے اسے دورباری زبان کی حیثیت عطا کی اور دفتری کارگذاریاں مرہٹی میں ہونے لگیں ۔ مالیات (Revenue) کا نظام مرہٹہ افسران کے تحت کردیا گیا ، چہ جائیکہ فوجی افسر بھی مرہٹہ قوم ہی سے تھے[1] ۔

ہندوستانی کا علاقہ ہندوستان کی دیگر زبانوں کے لحاظ سے سب سے زیادہ وسیع اور عریض علاقہ ہے اور جب کوئی زبان کسی وسیع علاقے پر پھیل ہوتی ہو تو لسانی اعتبار سے وہ مختلف ذیلی بولیوں میں منقسم ہوجاتی ہے ۔ مغربی ہندی جو اردو کی اصل اور منبع ہے تقریباً پانچ ذیلی بولیوں (Sub-dialects) میں منقسم ہے، جو حسب ذیل ہیں :

۱ ۔ بندیلی ۲ ۔ ہریانی یا بانگڑو ۳ ۔ برج بھاشا ٤ ۔ قنوجی ۵ ۔ کھڑی بولی

1. Dr. Tarachand: Influence of Islam On Indian Culture (1954). Page 320.

مندرجۂ بالا پانچ بولیوں میں موخرالذکر کھڑی بولی عہد ما بعد میں ہندوستانی کے نام سے موسوم ہوئی[1] جو عام طور سے مغربی روہیلکھنڈ شمالی دوآبہ اور پنجاب میں ضلع انبالہ میں بولی جاتی تھی۔ اب اس کا دائرۂ اثر سارے شمالی ہندوستان اور دکھن میں میسور اور بنگلور کے علاوہ ہندوستان کے تقریباً سارے بڑے شہروں مثلا احمد آباد، بمبئی، مدراس وغیرہ تک پھیلا ہوا ہے، جنوب میں ہندوستانی کی دو اہم بولیاں گجری (بولیٔ گجرات) اور دکنی (بولیٔ دکن) خاص طور سے مشہور و معروف ہوئیں۔

جدید ہند آریائی زبانوں میں مراٹھی ایک بہت ہی اہم اور ادبی لحاظ سے بہت ہی ممتاز زبان ہے۔ اسے ریاست مہاراشٹر کی سرکاری زبان ہونے کا شرف حاصل ہے، مراٹھی بولیوں کے اعتبار سے سات بولیوں میں منقسم ہے، جو عام طور سے کوکنی کہلاتی ہیں۔ پونا مرہٹی ناگپوری مرہٹی اور دیشی مرہٹی، اس کے علاوہ ہیں، ان بولیوں میں پونا اور اس کے اطراف و جوانب کی زبان معیاری زبان تسلیم کی جاتی ہے، مرہٹی فی الوقت دیوناگری لکھاوٹ میں لکھی جاتی ہے مرہٹی کے ابو الآبا سنت گیانیشور سے لیکر بو۔ شی۔ ریگے تک پھیلا ہوا اس کا ادب اور اس کی روایتیں بہت ہی شاندار ہیں۔ جدید ہند آریائی زبانوں میں گجراتی کے ساتھ مراٹھی ہی ایسی زبان ہے جو سنسکرت کے زیر اثر تثنیہ کا صیغہ رکھتی ہے۔ اردو جسکا مولد و منشا دلّی اور نواح دلّی کا علاقہ ہے۔ اپنی پیدائش سے تقریباً ایک صدی بعد علاؤالدین خلجی (سنہ ۱۳۰٦ ء) اور محمد تغلق (سنہ ۱۳۲۷ ء) کے ساتھ دکن پہنچی جہاں اس کا اوّلین مرکز دیوگیری یا دولت آباد تھا جو لسانی اعتبار سے مرہٹی کا علاقہ ہے بہمنی سلطنت (۱۳۴۷ ء) کے قیام کے بعد یہ زبان دکن میں ہندی، دکنی وغیرہ مختلف ناموں سے سنہ ۱۷۰۰ ء تک پروان چڑھتی رہی، کبھی اس کے مراکز گلبرگہ اور بیدر بنے جو کنڑی علاقے سے تعلق رکھتے تھے اور کبھی بیجاپور اور گولکنڈہ کی عادل شاہی میں یہاں کے سلاطین کے عدل و انصاف سے متاثر ہوکر اور ان کی رواداری کی علامت کے طور پر تلگو کے علاقہ میں پرورش پاتی رہی[2]، تاہم اردو

1. G. A. Grierson: Linguistic Survey of India Vol. IX Part 1.

اس علاقہ میں بھی باوجود کنڑ اور تلگو سے ربط کے اپنے فطری رحجان کے موجب اپنی ہم پیالہ اور ہم نوالہ ہند آریائی مرہٹی ہی سے زیادہ متاثر ہوتی رہی۔ اردو اور مراٹھی کو اس کے خاندانی و نسلی رشتہ نے استقامت بخشی اور دونوں بہنیں ایک دوسرے کو مختلف سمتوں میں متاثر کرتی رہیں۔

اردو لسانی اعتبار سے شمالی ہندوستان سے وابستہ ہونے کے باوجود اپنے دور ارتقا میں شروع ہی سے ہندوستان گیر زبان کی حیثیت رکھتی تھی، جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ وہ شمالی ہند آریائی زبانوں کے ساتھ ہی جنوب میں ہند آریائی مراٹھی سے اپنا رشتہ استوار کرسکی۔ اس کے برخلاف شمالی ہند کی دیگر زبانیں مثلاً پنجابی بنگالی، اریا، میتھلی، اودھی، آسامی وغیرہ ایک ہی جغرافیائی علاقہ میں محدود ہوکر رہ گئیں، لہٰذا ان کا لسانی رشتہ اپنے علاقے کے باہر کی زبانوں سے استوار نہ ہوسکا۔

جنوب میں اردو اور مراٹھی کے مراسم کی دوسری وجہ جیسا کہ ما قبل السطور میں بیان کیا جاچکا ہے، یہ ہوئی کہ یہ لسانی اعتبار سے ایک ہی خاندان اور نسل کی زبانیں ہیں، لہٰذا ایک دوسرے کے بنیادی مزاج میں کوئی فرق نہ ہونے کی وجہ سے دونوں کے قریب آنے کے بھرپور مواقع تھے۔ اردو اور مراٹھی الفاظ کے تقابلی مطالعے سے یہ بات ثابت ہوگی کہ دونوں زبانوں کے تقریباً ۶۵ فیصد لفظوں کی اصل ایک ہی ہے اور ان دونوں زبانوں میں Cognates کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ حقیقت حال جنوب میں مراٹھی کے ساتھ دیگر زبانوں کی نہیں ہے، اسلئے کہ جنوب کی ساری زبانیں مثلاً تامل، تلگو، کنڑ ملیالم زبانوں کے ایک علاحدہ خاندان دراوڑی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں اور ظاہر ہے کہ ایک ہی خاندان کی زبانیں ایک دوسرے کو متاثر کرنے کی صلاحیت زیادہ رکھتی ہیں، بہ نسبت دوسرے خاندان کی زبانوں کے۔ جنوب میں مراٹھی اور اردو کے لسانی لین دین سے اردو اور مراٹھی والوں میں تہذیبی و ثقافی اثرات بھی نمودار ہوئے، جیسا کہ عام طور سے زبانوں کے معاملات میں ہوتے آیا ہے۔

محمد قلی قطب شاہ (۱۵۶۶ء سے ۱۶۲۲ء) اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ وہ فنون لطیفہ کا رسیا اور علم و فن کا عاشق و شیدائی تھا، نہ صرف یہ کہ یہ خود شاعر تھا بلکہ شعر و ادب کے پروانوں کا قدردان بھی تھا. اس کے عہد میں گولکنڈہ میں متعدد شاعر اور ادیب جمع تھے۔ قدیم اردو کا باکمال نثر نگار اور شاعر ملا وجہی اس کے دربار سے منسلک تھا. دکن میں اردو کی ترقی کے اس ابتدائی عہد سے ھی یہاں کی زبان پر مرھٹی کے اثرات مرتسم ہونے شروع ہو گئے تھے، اردو اور مراٹھی کے مندرجہ بالا تاریخی و لسانی پس منظر میں ادبی سطح پر مرھٹی اور اردو میں لفظ و معنی کا یہ لین دین عہد ولی (۱۱۱۹ھ مطابق ۱۷۰۷ء) تک قائم رهتا هے. جسطرح مرھٹی نے تاریخی ادوار میں ادبی وبول چال کی اردو کو متاثر کیا هے وهیں پر سورویروں کی اس زبان نے تنجور کی مرھٹا حکومت اور اس کے واسطے سے یہاں پر مقیم لاکھوں مراٹھوں کی گھریلو بول چال کی زبان ہونے کی حیثیت سے دراوڑی زبان "تامل" کو بھی بدرجہ اتم متاثر کیا ہے[1].

اردو میں دخیل مراٹھی لفظوں کی سرسری فہرست سے جو کلیات قلی قطب شاہ[2]، سب رس[3]، قطب مشتری[4]، گلشن عشق[5]، پھول بن[6]، من سمجھاون[7] قدیم اردو[8] دیوان ولی[9]، کلیات سراج[10]، کلیات غواصی[11] اور دیوان داؤد[12] سے مرتب کی گئی ہے، اس بات کا اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مراٹھی کے متعدد لفظ دکنی اردو نے جوں کے توں اپنے ذخیرۂ الفاظ میں محفوظ کر لئے ہیں اور چند ایسے بھی ہیں جنھیں دکنی اردو نے معمولی صوتی تغیر کے ساتھ اپنا لیا ہے.

---

۱ - P. C. Ganeshundram and V. I. Subramaniam: Marathi Loans in Tamil. Indian Linguistics (Jules Bloch Memorial Volume) 1954. PP. 104 - 128

۲ - "کلیات قلی قطب شاہ" مرتبہ ڈاکٹر محی الدین قادری زور. ۳ - "سب رس" از ملا وجہی، مرتبہ ڈاکٹر مولوی عبد الحق. ۴ - "قطب مشتری" از ملا وجہی، مرتبہ ڈاکٹر عبد الحق. ۵ - "گلشن عشق" از نصرتی، مرتبہ ڈاکٹر عبد الحق. ۶ - "پھول بن" از نشاطی، مرتبہ پروفیسر سروری. ۷ - "من سمجھاون" از شاہ تراب [illegible] مرتبہ ڈاکٹر

دکنی اردو میں دخیل مراٹھی لفظوں کی مختصر فہرست:

اسماء: Nouns:

لفظ	معنی	لفظ	معنی
اپکار	احسان	بانٹے	حصے
بچار	فکر، سوچ	دھانوں	عزم، ارادہ، دوڑ
بست	چیز، شے	ڈھگ	انبار، ڈھیر
ابھال	آسمان	ڈھگار	ڈھیر
ارت	معنی	مان	عزت
اڑباٹ	ناھموار راستہ	سنگات	ساتھ
تغادا	تقاضہ	سنگاتی	ساتھی
جناور	جانور	یکٹ پن	اکیلاپن
جھاڑ	درخت	لٹک	ادا
بڑبڑا	بابلا	اندلا	اندھا
بڑبڑے	بلبلے	اُمس	جوش، اُمنگ
بھار	بوجھ، بار، وزن	دھاک	ڈر، خوف
باٹ	راستہ	سیوٹ	آخری
بیسک	بیٹھک، نشست	اوتاول	جلدبازی، عجلت
پات	کواڑ، پٹ	جھانپ	چھلانگ
پارکھی	پرکھنے والا	پاول	قدم
اودمان	جوار	پاولاں جمع	قدم

عبدالستار دلوی و ڈاکٹر سیدہ جعفر۔ ۸ - «قدیم اردو» (اوّل و دوم)، مرتبہ ڈاکٹر مسعود حسین خان۔ ۹ - «دیوانِ ولی» مرتبہ احسن مارہروی۔ ۱۰ - «کلیات سراج» مرتبہ پروفیسر عبدالقادر سروری۔ ۱۱ - «کلیاتِ غواصی» مرتبہ ڈاکٹر محمد عمر ۱۲ - «دیوان داؤد» اورنگ آبادی، مرتبہ زینت ساجدہ۔

لفظ	معنی
پاونا	مہمان
جھرا	چشمہ، سوتا
چاڑی	چغلی
پستک	کتاب
پور	سیلاب
پیشوے	وزیر
ٹیلک	تلک، قشقہ
ٹیٹوی	ٹیٹری (ایک آبی پرندہ کا نام)
ڈونگر	پہاڑ، چٹان
دیس	دن
دیوا	دیا، چراغ
دھیر	صبر، استقلال
سسا	خرگوش
کاچ	کانچ
اٹی	بہت
روس	غصہ
چک	بھول، سہو، خطا
چومک	مقناطیس
بوٹ	انگلی
چیک	رس، جو گیلی لکڑی سے نکلتا ہے
کلف	قفل

لفظ	معنی
کولا	لومڑی
کیلی	کنجی
کھلگا	بھینسا
گاڑوزی	شعبدہ باز، بازیگر
گڑگا	گھٹنا
لانڈگا	گیدڑ، بھیڑیا
سارکھا	مثل، مانند
ساندا	جوڑ
سسرواڑ	سسرال
سوس	برداشت
مالا	منزلہ
ماڑی	بالا خانہ، بنگلہ
مت	مشورہ، رائے
متا متے	مشورۃ
مونڈی	سر
نرڑی	نرخرہ، حلق
سیوال	کائی
کاڑی	تنکہ
کلنگڑ	تربوز
کل	خاندان
کونڈبار	قید، بند
کولسہ	کوئلہ
کوم	اکھوا کی نوک

لفظ	معنی
کھان	کان (معدن)
کھڈے	گڑھے
گمت خانہ	تفریح خانہ
گمت	مزا، تفریح، موج
گھاٹ	پہاڑی، پہاڑی راستہ
لاب (لابھ)	فائدہ، نفع
میز	احاطہ
ناڑ	نبض
نایک	سردار
ویتاگ	بیزاری، اکتاہٹ
ہتی	ہاتھی
باٹ سارو	مسافر
وارا	ہوا
بھانڈے (جمع)	برتن

لفظ	معنی
توڑاں (جمع)	ضربیں
تھر	تہہ
ٹھکان	جگہ
دھامنیاں (جمع)	سانپ کی ایک قسم
ڈھوراں "	مویشی
دھوراں "	دھول
ان پان	کھانے کی چیز
شکر پھوٹنیاں	شکر لپٹے ہوئے چنے
ماپھل	جائفل
نام	قشقہ
وانر	بندر
آوا	کمہار کے برتن بھوننے کی بھٹی

افعال: Verbs

لفظ	معنی
اپٹنا	اکھاڑنا
اگنا	طلوع ہونا، پیدا ہونا
آننا	لانا
بسنا	بیٹھنا
باڑنا	ڈالنا
باڑے (میں)	ڈالے میں

لفظ	معنی
جالتا (مصدر جالنا)	جلانا
بھکنا	اول فول بکنا
بلکانا	ناجائز طور پر کسی چیز پر قبضہ جمانا
یتیس	یتیم
دسنا	دکھائی دینا، نظر آنا

لفظ	معنی
پھرا کر	بدل کر
پھو گیا	پھول گیا
ٹاک	ڈال
جال	جلادے
سادنا	حاصل کرنا، انجام دینا
ساندنا	جوڑنا، تیار کرنا
سوسنا	برداشت کرنا، جھیلنا
جھینجنا	گھٹنا، گھسنا
چڑ اوتر	چڑھنا اوترنا
کونڈنا	بند کرنا، گھٹنا
گلنا	پگھلنا
گھالنا	ڈالنا
دھونڈ کاڑی	ڈھونڈ نکالی
کاڑی	نکالی

لفظ	معنی
کاڑ کر	نکال کر
سپڑنا	پانا، مل جانا، حاصل ہونا
النگنا	عبور کرنا، پار کرنا
ناندنا	سگھڑپن سے رهنا. زندگی بسر کرنا
سیونا	چھونا
هیرنا	گھیرنا، ذهن میں رکھنا
گونتھیا	پھنسا
لاجنا	شرمانا
پھاٹ	پھٹ کر
ڈلملنا	هلنا، پس و پیش کرنا
هٹکنا	پوچھنا
پیرنا	بونا

صفات (Adjectives)

لفظ	معنی
آپ بھاوتا	خود پسند
اتم	خوبی، اعلی
ادک-ادھک	زیادہ، بہت
پھکٹ	مفت
ترپھرے	بیتاب هوئے
بھاری	اعلی، وزنی
چاڑی خور	چغل خور

لفظ	معنی
جگاجوت	جہاں افروز دنیا کو روشن کرنے والا
زیاست	زیادہ
سرس	زیادہ، اچھا، بہتر
چپل	تیز
چتر	تیز

لفظ	معنی	لفظ	معنی
کلکلاٹ	بیقراری	نیٹ	سیدھا، اچھی طرح
کھانکرگھول	پریشان	مچ	احمق
گھٹ	مضبوط، گاڑھا	یکادے / یکادھے	ایک آدھ
سگلی	سب		
نبتر	بدتر، بیکار	لسلساتا	سرسبز، تر و تازہ شاداب
نوی	نئی		
نوا	نیا	اوتاولا	جلدباز، بےقرار
کنولی	نرم، خام	نول	عجیب

متعلقات فعل (Adverbs)

بھاڑتی	مواخذہ	لگالگ	متواتر
تاؤ	جوش	بیگی	جلدی
حالی	فی الوقت، ان دنوں	اجھون	ابھی، ھنوز، ابتک
نزیک	نزدیک		

حروف جار (Prepositions)

پن لیکن

دکنی میں دخیل مراٹھی لفظوں کا صوتی مطالعہ (Phonology):

مندرجہ بالا الفاظ کے پیش نظر ذیل میں ایسے الفاظ کا سرسری صوتی مطالعہ پیش کیا جاتا ھے:

حروف علت (Vowels)

حروف علت کے لحاظ سے مراٹھی لفظوں کے دکنی میں آنے سے جو

تبدیلیاں پیدا ہوئیں وہ حسب ذیل ہیں

۱- a > ə مثلاً

سانپڑنے > سنپڑنے «حاصل ہونا»

آندھلا > اندھلا — «اندھا»

آسمان > اسمان — «آسمان»

۲- o > ə مثلاً

کونولی > کنولی — «خام، غیر پختہ»

حروف صحیح (Consonants)

(۱) ہند آریائی کی معروف خصوصیت و /V/ کی ب /b/ دولبی بندشی مسموع آواز (bilabial voiced stop) میں تبدیلی دکنی میں بھی عام ہے مرہٹی کے وہ الفاظ جن میں ابتدائی حالت میں /و/ آتا ہے دکنی اردو میں یہ /ب/ میں بدل جاتا ہے مثلاً

مراٹھی	اردو	معنی
وچار	بچار	خیال
وست	دست	چیز
وانٹے	بانٹے	حصہ

(۲) مراٹھی کی ھکار بندشی غیر مسموع (aspirated voiceless) آواز دکنی اردو میں درمیانی حالت میں سادہ (un aspirated) بن گئی ہے جیسے /دھ/ /د/ بن گیا ہے۔ مثلاً

مراٹھی	اردو	معنی
ادھک	ادک	زیادہ
سادھنا	سادنا	حاصل کرنا
آندھلا	اندلا	اندھا

(۳) یہی حال ہکار بندشی مسموع آواز کا ہے۔ اس میں بھی /بھ/ /ب/ میں بدل گیا ہے۔ مثلاً

مراٹھی	اردو	معنی
لابھ	لاب	فائدہ

(۴) ہکار بندشی رگڑالو /rh/ ڑھ بھی اردو میں /ڑ/ / r / میں بدل گیا ہے جیسے

مراٹھی	اردو	معنی
میڑھم	میڑ	
کاڑھنا	کاڑنا	نکالنا

(۵) انفی (Nasalized) آوازوں میں مرھٹی میں کوزی آواز (retroflex nasal) / n / بھی ہے، اردو ہمیشہ ہی اس کوزی انفی آواز سے دور رہی ہے، چنانچہ ایسے مرھٹی الفاظ جو اس مخصوص صوت کو استعمال کرتے ہیں، ان کے اپنانے پر بھی اردو نے انھیں اپنی صوتی خراد پر کس کر انھیں اپنے مزاج سے ہم آہنگ کرلیا ہے، چنانچہ مراٹھی کی / n / اردو میں / n / ہی رہتی ہے جیسے:

مراٹھی	اردو	معنی
بسنے	بسنے	بیٹھنا
آنے	آنے	لانا
دسنے	دسنے	دیکھنے

(٦) مراٹھی لفظ کی دندانی صفیری مسموع صوت / ز / دکنی اردو میں تالوی مسموع "ج" میں بدل جاتی ہے جیسے:

مراٹھی	اردو	معنی
ازون	اجون	اب تک
زالنے	جالنے	جلانا
زناور	جناور	جانور

(۷) تھپکدار کوزی مسموع (retroflex flaped voiced) / ڑ / دکنی اردو میں / ر / تالیکا دندانی مسموع (rolled voiced) میں بدل جاتی ہے مثلا

مراٹھی	اردو	معنی
پیلاز	پیلار	ندی پار

(۸) چ /c/ مراٹھی کی مخصوص دندانی غیر مسموع سادا بندشی آواز ہے، اردو میں یہ تالوئی بندشی غیر مسموع آواز /c/ میں بدل جاتی ہے مثلاً

مراٹھی	اردو	معنی
/c/ چازی	/c/ چاڑی	چغلی
چرفرنا	چرفرنا	تلملانا
کاچ	کاچ	کانچ
چوک	چوک	غلطی

(۹) /ج/ تالوئی بندشی مسموع آواز دکنی میں دندانی صفیری مسموع /ز/ میں بدل گئی ہے، جبکہ اس کے برخلاف مثالیں ملتی ہیں (دیکھئے خصوصیت نمبر ٦) جیسے:
مراٹھی کا جیاست میں /ج/ دکنی میں /ز/ زیاست (بمعنی «زیادہ») بنگیا ہے۔

(۱۰) مراٹھی دندانی صفیری ہکاری غیر مسموع (aspirated voiced dental fricative) دکنی میں تالوئی ہکار بندشی مسموع (palatal aspirated voiced stop) /جھ/ میں تبدیل ہوگیا ہے مثلاً مراٹھی /زھاپ/ دکنی اردو میں /جھاپ/ اور /زھرتی/، /جھرتی/ بنگیا ہے

(۱۱) مراٹھی لفظ کی مسموع دولبی بندشی صوت (bilabial voiced stop) دکنی اردو میں دولبی غیر مسموع بندشی صوت (bilabial unvoiced stop) میں بدل گئی ہے مثلاً مراٹھی «نبتر» اردو میں نپتر [بمعنی بیکار میں بدل گیا ہے]

(۱۲) تالوئی صفیری غیر مسموع آواز (palatal unvoiced fricative) /ش/ اردو میں دندانی غیر مسموع صفیری آواز (dental unvoiced fricative) /س/ میں بدل گئی ہے مثلاً مرھٹی کا لفظ «شیوٹ» اردو میں «سیوٹ» بنگیا ہے

هئیت رکنی [Syllabic Structure]

دکنی اردو میں دخیل مرہٹی لفظوں کی رکنی ساخت میں بھی تبدیلی پیدا ہوگئی ہے مثلاً :

مراٹھی	دکنی اردو	لفظ	معنی
CVCCV	CVCV	حلّی-حالی	حال میں ۔ فی الحال
CVCCV	CVCV	کلی - کلی	کنجی
CVCCV	CVCC	وستو - بست	چیز
CVCVC	CVC	دیوس ۔ دیس	دن
CVCVCV	CVCVC	پاھونے ۔ پاونے	مہمان
CVCCVCCV	CVCCVC	سنپورن ۔ سنپور	پورا

دکنی اردو پر مراٹھی کے اثرات کے سلسلے میں پیش کی گئی لفظوں کی فہرست سے اس کا اندازہ ہوجاتا ہے کہ مراٹھی کے مختلف لسانی پیکر (Linguis-tic Forms) نے اسے متأثر کیا ہے جیسا کہ ابتداء ہی میں کہا جاچکا ہے، ان لفظوں میں بہت سے لفظوں کی نشاندھی شمالی ہند کی بولیوں میں بھی کی جاسکتی ہے اور ایسے لفظ تمام آریائی زبانوں میں متحدالاصل (Cognates) بھی ہوسکتے ہیں[1]، تاہم ان کے مراٹھی سے اشتراک کے رشتہ کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ذیل میں دکنی اردو سے منتخب اشعار کی روشنی میں مراٹھی کے دخیل لفظوں کا مطالعہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ قلی قطب شاہ کے شعر ہیں:

(۱) احمد سراوی کی نل دمن هریانی اردو کا ایک نادر نمونہ ہے۔ اس میں بھی دکنی کے چند لفظ استعمال ہوئے ہیں مثلاً مہاڑی (محل) کانٹھ (کنارہ) آننا (لانا) اوتاولی (جلد باز)، بقول ڈاکٹر سید عبد اللہ، محمد شاهی دور میں دھلی میں جو دکنی اثرات پڑرہے تھے، ان سے یہ کتاب مدوّن ومحفوظ نہیں چنانچہ بعض دکنی الفاظ اس کتاب میں باربار آتے ہیں (دیکھئے مباحث از ڈاکٹر سید عبد اللہ مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاهور سنہ ۱۹۶۵ء ص ۔ ۱۱۲ و ص ۲۷ - ۱۲۶)۔

جس ٹھار جاتی هوں بی میں کچ وقت گمتا نین مرا
انگن دیسے کونڈ بارسوں هور دار میں نیں کوچ حظ

اس شعر میں دار (दार) دروازے کے معنی رکھتا ھے گمتا اور کونڈ (कोंड) بالترتیب طبیعت کے بہلنے اور گھٹن کے معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔

قطب شاہ کی بارہ پیاریوں میں ایک کا نام کنولی تھا۔ کنولا یا کونولا نازک، تازہ اور خام وغیرہ کے معنوں میں مراٹھی میں مستعمل ھے۔ قطب شاہ نے اس نرم و نازک گانے والی کنولی پیاری پر کئی نظمیں لکھی ھیں، چنانچہ ایک شعر میں کہتا ھے:

کالیاں گوریاں سکھیاں کوں جگ میں جو تھیاں سو بسریا
کونلی سکی کو دیکھت میں سد بھولیا دکن میں

ایک دوسری غزل میں کونلی اور اوتاولی بالترتیب نازک اور جلد باز کے معنی میں استعمال کرتے ہوئے کہ وہ نازک بدن مہ پارہ عشق میں جلد بازی کرنے کھڑی ھے۔ قطب شاہ کہتا ھے:

کونلی بالی نیہہ میں اوتاولی کھڑی   عشق ارتاولی سوں پیانیں مد بھرتی

اپنی محبوب "پیاری" سے مخاطب ہوکر قطب شاہ کہتا ھے کہ جوانی اور جوبن مہمان کی حیثیت رکھتے ہیں، لہذا معشوق کو چاہئے کہ عاشق کے لئے اس کی جوانی و جوبن عیش و عشرت کا باعث ہو۔ مراٹھی میں پاھونا (पाहुणा) بمعنی مہمان ھے، قطب شاہ کہتا ھے:

جوانی و جوبن ھے سب پاونا   کہ تجھ تھے ہوئے عیش سائیں کوں جم

مراٹھی میں نوا (नवा) کے معنی نئے کے ھیں۔ اسی سے نوی "نئی" اور نوے (نئے) بنتے ہیں، مراٹھی کے یہی نوا، نوی اور نوے قدیم اردو میں بکثرت استعمال ہوتے ہیں چنانچہ قطب شاہ کہتا ھے کہ نئی پیاری نشہ عشق نئے ناز و انداز سے پلاتی ھے:

نوی پیاری نوی نیہہ میں نوے چھند سوں پلاتی ہے
جوبن چھجیاں اوپر نیلم بھور مستی سوں راکھی رہے

سنتاپ (संताप) مراٹھی میں پریشانی ، تکلیف اور بوریت کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے ، یہ لفظ دکنی میں بھی مروج ہے:

مرے تن سے سنتاپ سب دور کر ٭ کہ میں ہوں ترے وصل کے مد کی ماتی
"پاتر" طوائف اور بازاری عورتوں کے لئے استعمال ہوتا ہے - گو جدید مراٹھی میں اب اس لفظ کا رواج نہیں ہے تاہم کوکنی میں اب بھی عام بول چال میں یہ لفظ پایا جاتا ہے اور نٹوے (نخرے) کے معنی رکھتا ہے، یہ دونوں لفظ دکنی میں پائے جاتے ہیں :

محمد کی غلامی بج اہے سب دیس" ارزانی
گھرے گھر پاتران نٹوے انندان سوں نچاؤ تم

مراٹھی کا دیوس (दिवस) کوکنی میں "دیس" ہے دیس کے معنی دن کے ہیں، چنانچہ شاعر کہتا ہے :

دیوانا ماہ رویاں کا نہ میں کچھ آج کل تھیے ہوں
ازل کے دیس تھے یو فن منجے درکار ہو آیا

مراٹھی میں "پڑ پڑ کر" بمعنی گر گر کر ہے اور "گڑ کے"، گھٹنے کو کہتے ہیں یہ دونوں بھی دکنی میں محفوظ ہیں:

تجھ کوں دیکھ تاب میں نہ لیانے تھے ٭ گڑ کے پھٹ پھٹ گئیں پڑ پڑ کر

مراٹھی میں اندھے کو آندھلا (आंधळा) کہتے ہیں، غواصی کہتا ہے کہ دل کا اندھا دیدار سے حظ نہیں اٹھا سکتا :

نہیں روشن دلاں کوں باج حظ دیدار کا ہرگز
جکوئی اندھلا اچھے دل کا اچھے دیدار سے کیا حظ

« ڈیوٹی » مراٹھی میں چھوٹے چراغ کو کہتے ہیں ، غواصی کہتا ہے :

سور کی ڈیوٹی لگا کر هفت کشور میں ڈھنڈوں
کینچ تج ویسا منجسے مل سے نہ اسے ساجن چراغ

واٹ (वाट) راستہ دکنی میں ابتدائی /و/ کی جگہ /ب/ کے ساتھ پایا جاتا ہے /و/ کا /ب/ میں بدلنا هند آریائی کی عام خصوصیت ہے، غواصی اپنی ایک رباعی میں کہتا ہے :

بن دام توں اے یار کسی هاٹ نہ جا ٭ بن پیر پرت باٹ کدهیں داٹ نہ جا
جیسے باٹ جوسیدهی نیں معشوق طرف ٭ سنتا ہے میری بات تو اس باٹ نہ جا

مندرجہ بالا رباعی میں باٹ (راستہ) کے علاوہ باٹ اور داٹ دو اور مراٹھی لفظ استعمال ہوئے ہیں . هاٹ کے معنی وہ جگہ ہے جہاں ہمیشہ بھیڑ رهتی هو جیسے بازار اور میلے وغیرہ اور داٹ (दाट) گھنے اور گنجان کے معنوں میں استعمال ہے ، « نام » پرانی مراٹھی میں قشقہ کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا جو سادھو سنت اپنی پیشانی پر لگاتے ہیں ، چنانچہ شاہ تراب « من سمجھاون » میں کہتے ہیں :

چیچ نام آرا کھرا وہ لگاتے ولے من کے من کے کا نیں بھید پاتے

دکنی اردو کی چند صرفی (morphological) خصوصیات :

دکنی میں الفاظ کی جمع بنانے کے لیئے « الیف نون » بڑھانے کا قاعدہ عام ہے ، مرهٹی میں بھی جمع بنانے کا یہی قاعدہ مروج ہے لیکن دکنی اور مرهٹی کے اس قاعدے میں جو فرق ہے وہ یہ کہ دکنی میں آخری مصوتہ ہمیشہ انفی [Nasalized Vowel] ہوتا ہے لیکن مرهٹی میں یہ « ہمیشہ » کی قید نہیں ہے ، ممکن ہے دکنی نے جمع بنانے کا قاعدہ مرهٹی سے لیا هو - اور انفی خصوصیت کے لیئے وہ مرهٹی کی بولی کوکنی سے متأثر هوئی هو ، پھول کی جمع پھولاں وغیرہ مرهٹی اور دکنی دونوں میں پائی جاتی ہے :

سورج مکھ پھول پر پھلتے ہیں عنبر پھول کنتل کے
پنسائے یو عجب پھولاں سو مشکیں کیس اچپل کے

پروفیسر محمود شیرانی نے الیف اور نون بڑھا کر جمع بنانے کے قاعدے کو پنجابی بتایا ہے۔ اور اسی مناسبت سے وہ دکنی کو پنجابی الاصل بتاتے ہیں۔ پروفیسر مسعود حسین خاں جمع بنانے کے اس طریقے کو ہریانی کا اثر بتاتے ہیں لیکن دکنی اور مراٹھی کی ہمسایگی کے پیش نظر جمع بنانے کے قاعدے میں بھی اس کا پنجابی یا ہریانی سے زیادہ مرہٹی سے متأثر ہوئی زیادہ قرین قیاس معلوم ہوتا ہے۔ یوں بھی دکنی شعراء اور نثار دیگر لغوی و نحوی اعتبار سے مراٹھی سے زیادہ واقف معلوم ہوتے ہیں۔ مراٹھی میں لوک (لوگ) کی جمع لوکاں، استری (عورت) کی جمع استریاں، پھول کی جمع پھلاں، بی (بیج) کی جمع بیاں وغیرہ کو ثبوت کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے، اس سلسلے میں سب رس مصنفہ ملا وجہی سے چند مثالیں درج ذیل ہیں:

«دنیا ایسی ہے جو اس دنیا خاطر لوکاں نے ماں باپ کو مارے ہیں۔ بھایاں نے سگے بھایاں سوں عداوت سارے ہیں» اصل عورتاں اپنے مرد بغیر دوسرے کو اپنا حسن دکھلانا گناہ کر جانتیاں ہیں۔ اپنے مرد کو ہر دو جہان میں اپنا دین و ایمان کر پہچانتیاں ہیں»

«چ» تاکیدی مراٹھی سے مخصوص ہے جو دکنی میں بھی در آئی ہے اسطرح در آئی ہے کہ اسکا جز ہوکر رہ گئی ہے۔ آج بھی بول چال کی زبان میں «چ» تاکیدی دکن اور دکنی کے زیر اثر علاقوں میں افراط سے مستعمل ہے۔ اسی طرح امر نہین (Negative particle) «نکو» بھی مراٹھی اثرات کا نتیجہ ہے۔ تاکیدی «چ» اور امر نہی «نکو» بقول ڈاکٹر مسعود حسین خاں دکنی مخطوطات میں کلیدی درجہ رکھتے ہیں۔[1]

---

۱ ڈاکٹر مسعود حسین خاں: شعر و زبان: قدیم و جدید اردو کی کشمکش سرزمین دکن میں ص ۱۹۶ مطبوعہ حیدرآباد ۱۹۶۶ء

محاورے (Idioms) اور ضرب الامثال (Proverbs) :-

دکنی اردو میں صرف الفاظ ہی نہیں بلکہ مراٹھی کے محاورے اور ضرب الامثال بھی استعمال ہوئی ہیں اور لفظوں کے ساتھ محاوروں اور ضرب الامثال کا کسی زبان میں استعمال ہونا اس بات کا قوی ثبوت ہیں کہ ان دونوں زبانوں میں کس قدر بہناپا ہوگا۔ مراٹھی اور اردو کے اس مقدس رشتہ کی طرف ان محاوروں اور ضرب الامثال سے بھی روشنی پڑتی ھے۔ مراٹھی میں «بات پھوڑنا» راز فاش کرنے کے معنوں میں استعمال ہوتا ھے۔ غواصی کہتا ھے :

جسے من میں بات رکھیا تھا چھپا کے غواصی
سو تج پرت کے خیالاں وہ بات پھوڑے ھے

سوکھ سوکھ کر کانٹا ہونا، مراٹھی میں سوکھ سوکھ کر کاڑی ہونا ھے (کاڑی بمعنی پتلی یا باریک ٹہنی) چنانچہ غواصی کہتا ھے :

کاڑی ہوا ہوں سکھہ سکھہ کاڑی میں ہور منج میں
بن عشق کر نہ سک سے کوئی انتخاب ہرگز

مراٹھی « پایاں پڑ » پاؤں پڑنا کا مرادف ھے۔ غواصی کہتا ھے :

اس رتھپے سوں کوں نہ جانے تیوں جا مناتا ھے جیسو پایاں پڑ

« کاسواچی زوپ » (कासवाची झोप) مراٹھی میں خواب خرگوش ھے۔ شاہ تراب « من سمجھاون » میں کہتے ہیں۔ ذیل میں چند اور محاورے درج کئے جاتے ہیں جو مراٹھی اثر کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں۔

	محاورہ	معنی
۱ -	بول لگانا	نام دھرنا
۲ -	داناں دان ہونا	برباد ہونا
۳ -	دڑی مارنا	خاموش ہو رہنا
۴ -	ناوں جگارنا	نام روشن کرنا
۵ -	ھانک مارنا	آواز دینا

ذیل کی دو ضرب الامثال وجہی نے «سب رس» اور قطب مشتری میں استعمال کی ہیں۔ یہ دونوں ضرب الامثال مراٹھی کی ہیں۔ خود ضرب الامثال کے لئے بھی وجہی مرادف مثلا (म्हण) ہی کہتا ہے۔

۱ - بیل گیلا آنی زوپا کیلا bayl gela ani zopa kela
۲ - ساٹھے و بد نہاٹے sathe va bud nhate

اول الذکر کے معنی کسی کام کو وقت گذرنے پر کرنے کے ہیں اور ثانی الذکر مراٹھی میں سٹھیانے کے مضمون میں مستعمل ہے۔

اردو زبان پر مرہٹی کے یہ اثرات ولی اور اس کے معاوین شعراء تک بہت زیادہ ہیں، لیکن ولی کے بعد مرہٹی کے یہ اثرات کم ہوتے گئے۔ ولی اور سراج کے بعد مرہٹی زبان کے اثرات میں کمی کی وجہ وہ لسانی حقیقت ہے جسے ولی کے سفر دلی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ولی جب عہد اورنگ زیب میں دلی پہنچے (سنہ ۱۱۱۲ھ ۱۷۰۰ء) تو وہ دیوان ولی بھی اپنے ساتھ لے گئے۔ دکن میں یہ دور اردو کا تھا جس پر مقامی بولیاں اپنے اثرات جمائے تھیں، لیکن یہی دور شمال میں بیدل اور سعد اللہ گلشن اور فارسی کی ڈھلتی ہوئی جوانی کا عہد تھا، ولی شمالی ہند کی فارسی زبان و ادبی روایتوں سے متأثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے اور جب دکن واپس لوٹے تو اپنے ساتھ فارسی زبان اور وہ ادبی روایتیں بھی ساتھ لائے کہ جنکی بنیاد پر جدید اردو زبان کی تعمیر ہوئی اور اسطرح آہستہ آہستہ دکن کی ادبی زبان میں بھی مقامی بولیوں، خاص طور سے مرہٹی کے اثرات میں کمی واقع ہوتی گئی اور فارسی اسکے مزاج میں رستی گئی۔ یہی وجہ ہے کہ آج شمال اور دکن کی ادبی زبان کا ایک ہی معیار ہے، گو بول چال کی زبان میں مقامی اثرات سے اردو اب بھی محفوظ نہیں۔ حیدرآباد، ریاست مہاراشٹر اور بمبئی کی اردو میں اب بھی مرہٹی کی صوتی و حرفی خصوصیات اور مرہٹی الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔

ساجد اللہ ندوی

ٹامل پر عربی فارسی اردو کے اثرات

(۱)

ٹامل ھندوستان کی ایک بہت ھی قدیم زبان ھے، یہ یہاں کی وہ واحد زبان ھے جو ڈھائی ھزار سال سے بھی زیادہ عرصہ سے زندہ ھے اور اس کے بنیادی ڈھانچہ میں سر مو فرق نہ آیا، سنہ ۱۹۶۱ء کی مردم شماری کے مطابق اس زبان کے بولنے والوں کی مجموعی تعداد ۴۴۲، ۴۶۵، ۳۰ ھے اور یہ تامل ناڈو اور سیلون کے علاوہ جنوبی افریقہ، مشرقی افریقہ، مورشیس، برما، ملایا، سنگاپور، فیجی وغیرہ میں بھی پائے جاتے ھیں، چونکہ یہ لوگ عادات و اطوار، رسم و رواج اور طرز معاشرت کے معاملے میں سخت رو نہیں ھوتے اس لئے اندرون ملک میں بھی ھر طرف پھیلے ھوئے ھیں اور انھوں نے آسانی کے ساتھ ھر جگہ اپنے آپ کو ماحول کے مطابق بنالیا ھے.

سنسکرت کی طرح اس زبان کا ادب بھی اپنی ایک طویل تاریخ رکھتا ھے، مدورا کے بعض غاروں میں جو کتبات دریافت ھوئے ھیں اگر ان کو بھی ادب میں شامل کرلیا جائے تو بلا شبہ یہ ماننا پڑیگا کہ تامل ادب کی بنیاد تیسری صدی قبل مسیح سے بھی پہلے پڑچکی تھی، دکھنی دیوتا اگستیا (Agastya) کو اس زبان کا پہلا ادیب سمجھا جاتا ھے اور ٹامل قواعد کی سب سے قدیم کتاب تولکاپیم (Tolkappiyam) اسی کے ایک شاگرد کی تصنیف سمجھی جاتی ھے. اس کتاب کی تصنیف کا صحیح عہد ابھی تک متعین نہیں ھوسکا ھے لیکن قرین قیاس یہ ھے کہ یہ کتاب پانچویں صدی عیسوی میں لکھی گئی ھوگی اور چونکہ یہ ایک قواعد کی کتاب ھے اور اس میں ٹامل زبان کے مختلف نمونے بھی دیے گئے ھیں اس لئے یہ باور کیا جاتا ھے کہ یہ ٹامل کی کوئی پہلی کتاب نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے بھی اس زبان میں کتابیں لکھی گئی ھوں گی جو کسی وجہ سے ھم تک نہ پہنچ سکیں.

تولکاپیم کے بعد تامل میں لکھنے لکھانے کا ایک باقاعدہ سلسلہ ملتا ہے اور ہر عہد میں متعدد اہم تصانیف مختلف موضوعات پر وجود میں آتی رہی ہیں، ان میں عہد سنگم کے قیمتی ادبی سرمایہ کے علاوہ، تروولوّر کی تروکرل (Tiru Kural)، النگو کی سیلپادی گرم (Silappadigharam)، ستہ نار کی منی میکھ لائی (Manimeghalai) کمبن کی راماین (Ramagana) پاوننتی کی نانول (Nannul) وغیرہ کافی اہم ہیں اور ان کا شمار تامل کے عظیم کلاسیکی ادب میں ہوتا ہے۔

تامل کا یہ سارا کلاسیکی سرمایہ زیادہ تر ادب کی تین اصناف پر مشتمل ہے شاعری (Iyal) موسیقی (Isai) اور ڈرامہ (Natakam) اور اس سارے عظیم ادب کی تخلیق عام طور پر پانڈیا (Pandya) کیرا (Chera) اور چولا (Chola) سلاطین کے عہد میں ہوئی ہے جو پورے تیرہ سو سال تک ملک کے اس دور افتادہ جنوبی حصے میں نہایت امن وامان کے ساتھ حکومت کرتے رہے۔

{۲}

زندگی کے ہر شعبے میں شکست و ریخت اور شیرازہ بندی کا ایک لامتناہی عمل جاری ہے، زبان اور تہذیب بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں، دنیا کی شاید ہی کوئی ایسی زندہ زبان ہو جو اپنے خالص ہونے کا دعوی کرے، ہر زبان دوسری قریبی زبان کو کسی نہ کسی حد تک متاثر کرتی اور خود بھی متأثر ہوتی رہتی ہے، اور اس اثر اندازی و اثر پذیری کے نتیجے میں ان زبانوں کا جغرافیہ بھی بدلتا رہتا ہے گوکہ کوہ وندھیا نے جنوب کو شمال کی دسترس سے ایک زمانے تک محفوظ رکھا اور جدید وسائل سے پہلے ایک آدمی کا خشکی کی راہ ادھر سے ادھر جانا بیحد مشکل تھا، لیکن پھر بھی در اندازی کے اور بہت سے راستے کھلے تھے اور تامل زبان بھی اوپری زبانوں کے اثرات کو قبول کئے بغیر نہ رہ سکی۔ اس طرح تامل کو متأثر کرنے والی ایک دو نہیں بیسیوں زبانیں ہیں، جن میں عربی فارسی اردو کا بھی ان کا اپنا مخصوص حصہ ہے۔

سلسلہ ۔ عربی کا اثر تامل پر عربوں اور مقامی باشندوں کے میل جول سے شروع ہوا، مصر، شام، عراق، یمن اور بعض دوسرے عرب ممالک کی تجارت جنوبی ہند سے ایک نا معلوم زمانہ سے جاری تھی، عرب بحری راستے سے اپنا مال یہاں لاکر بیچتے اور یہاں سے اپنی ضرورت کا سامان لیجاتے تھے، ساتویں صدی عیسوی میں جب سیاحی عرب قوم اسلام کی حلقہ بگوش ہوگئی تو عربوں نے نہ صرف یہ کہ عرب و ھند کے اِن دیرینہ تعلقات کو باقی رکھا بلکہ ھندوستان سے ان کی تجارت بھی دو چند ہوگئی، اب نہ صرف یہ کہ ان کے جہاز مال تجارت لیکر سیلون، کارومنڈل اور مالابار کی بندرگاہوں پر آزادی کے ساتھ لنگر انداز ہوتے تھے بلکہ ان کی ایک اچھی خاصی تعداد نے یہاں مستقل طور پر سکونت اختیار کرلی تھی اور جگہ جگہ ان کی بستیاں بن گئی تھیں،

جس زمانہ میں عربوں کی آمد و رفت اور ان کے اثر و نفوذ کا یہ سلسلہ جاری تھا، اس زمانہ میں ٹراونکور، کوچین اور ملابار کے علاقوں پر کیرا سلاطین، مدورا اور اس کے آس پاس کے علاقوں پر پانڈیا سلاطین، کارومنڈل، سیلون اور اس کے مضافاتی علاقوں پر چولا سلاطین حکومت کرتے تھے، یہی وہ تین حکومتیں ہیں جن کے عہد میں کلاسیکی تامل کو بے انتہا فروغ حاصل ہوا اور دریائے کرشنا و تنگ بھدرا سے کیپ کامرین تک اس سارے علاقے میں اس وقت صرف تامل بولی اور سمجھی جاتی تھی، عربوں کی آمد، ان کے اثر و رسوخ کی وجہ سے عربی زبان کو تامل پر اثر انداز ہونے کا کافی موقع ملا اور سیکڑوں عربی الفاظ جو خاص طور پر مذھبی رسومات سے تعلق رکھتے تھے تامل زبان کا حصہ بن گئے۔

فارسی کے اثرات تامل پر اس وقت پڑنا شروع ہوئے جب علاؤالدین خلجی کے حکم سے ملک کافور نے دکن کے بعد ان دور افتادہ تامل علاقوں کا رخ کیا اور مقامی حکمرانوں کو شکست دے کر ان سارے علاقے کو دہلی سلطنت میں شامل کردیا، کچھ سالوں تک ان کی نگرانی مقامی حکام کے ذمے رہی، لیکن جب محمد بن تغلق تخت نشین ہوا تو اس نے ان علاقوں کی از سر نو تنظیم کی اور مدورا

کو مرکز قرار دے کر جلال الدین احسن کو اس کا گورنر مقرر کیا، جلال الدین احسن صرف پانچ چھے سال مرکز کا وفادار رہا، جب محمد بن تغلق کی انتہا پسندی اور خودسری کے نتیجے میں ہر طرف بغاوتیں ہونے لگیں تو اس نے بھی مرکز سے الگ ہوکر مدورا میں اپنی ایک آزاد اور خود مختار ریاست قائم کرلی، اور باقاعدہ اپنے نام کا سکہ جاری کردیا، تقریباً پچاس سال تک مدورا کی یہ چھوٹی سی مسلم ریاست زندہ رہی اور یکے بعد دیگر سات آٹھ بادشاہوں نے اس پر حکومت کی جو آخرکار سنہ ۱۳۷۷ء میں وجیانگر کی ہندو ریاست میں ضم ہوکے رہ گئی۔

نصف صدی تک جن مسلم بادشاہوں نے یہاں حکومت کی وہ ترکی النسل تھے اور فارسی بولتے تھے اور چونکہ مرکز کی سرکاری زبان بھی فارسی تھی اسلئے یہاں بھی انہوں نے فارسی ہی کو سرکاری زبان کے طور پر استعمال کیا، نتیجہ یہ ہوا کہ غیر شعوری طور پر سیاسی اور انتظامی امور سے متعلق سیکڑوں فارسی الفاظ ٹامل کا ایک حصہ بن گئے۔

اردو کو ٹامل پر اثر انداز ہونے کا موقع مغلوں کے عہد میں ملا، مغل سلاطین میں عالمگیر پہلا اور آخری حکمران تھا جس نے علاؤالدین خلجی کے نقش قدم پر چل کر دکن اور جنوبی ہند کو از سرنو زیر نگیں کرنے کی بھرپور کوشش کی اور اس میں وہ کامیاب بھی رہا۔ دکن کو تو خود اس نے فتح کیا لیکن جنوبی ہند کے ان علاقوں کی تسخیر کے لئے اپنے جانباز سپہ سالار قاسم خان اور ذوالفقار علی خان کو بھیجا، قاسم خان نے سنہ ۱۶۸۷ء میں بنگلور، میسور، سرا وغیرہ پر قبضہ کیا تو ذوالفقار علی خان نے سنہ ۱۶۹۱ء میں تنجاور، مدورا اور جنجی وغیرہ پر قبضہ کرکے یہ مہم پوری کردی اور عالمگیر کی حدود حکومت دہلی سے راس کماری تک وسیع ہوگئیں۔

عالمگیر نے دکن اور جنوبی ہند کے ان علاقوں کو فتح کرنے کے بعد انتظامی سہولت کی خاطر انہیں چھ صوبوں میں تقسیم کیا، خاندیس، اورنگ آباد بیدر، برار، حیدرآباد اور بیجاپور، اس جدید حد بندی کے نتیجے میں سابقہ

تامل علاقے حیدر آباد اور بیجاپور کے ماتحت ہوگئے اور دکن کے ہزاروں لاکھوں مسلمانوں نے ان علاقوں میں جاکر آباد ہونا شروع کردیا، اس طرح دکن سے جو مسلمان یہاں آکر بس گئے یا غدر دلی تک جن مسلمان نوابوں کی ان تامل علاقوں میں حکومت رہی ان کی زبان اردو تھی، انہوں نے اردو کو یہاں کافی فروغ دیا، جس کا تامل پر اثر انداز ہونا کسی نہ کسی حد تک یقینی تھا۔

عربی، فارسی، اردو کے اس طرح جو اثرات تامل علاقوں میں پہنچے وہ تو پہنچے ہی تھے لیکن اس کے علاوہ بھی ان علاقوں میں خود اسلام کی بڑھتی ہوئی اشاعت اور مقامی لوگوں کے قبول اسلام کی وجہ سے بھی یہ اثرات اور پختہ ہوگئے، تامل ادب کی تاریخوں میں صدیق قاضی (Sidak Kadi) عمرو (Umaru) عبدالقاسم (Abdul Kasim) اور مستان صاحب (Mastan Sahib) جیسے متعدد ایسے مسلمان ادیبوں اور شاعروں کے نام ملتے ہیں جنہوں نے تامل زبان کی سرپرستی کرکے یا اس میں اپنی تخلیقات پیش کرکے اس زبان کو مالا مال کرنے کی کوشش کی، چونکہ یہ مسلمان تھے اس لیئے ان کے اپنے ثقافتی رجحانات بھی، جو محض عربی فارسی اردو الفاظ کی مدد سے ہی ظاہر ہوسکتے تھے، ان زبانوں کے اثرات کو تامل میں داخل کرنے کا ایک بہت بڑا ذریعہ بن گئے۔

(۳)

اب سوال یہ ہے کہ عربی فارسی اردو نے تامل پر جو مجموعی اثر ڈالا، آخر اس کی لسانی نوعیت کیا ہے، اور وہ کونسے ذرائع ہیں جن کی مدد سے ہم اُن اثرات کا مکمل طور پر پتہ لگا سکتے ہیں؟ اِس سلسلہ میں ہمیں تین چیزوں سے مدد لینا ہوگی، (۱) صوتیات (Phonology) (۲) صرف، (Morphology)، (۳) نحو (Syntax) صوتیات کی مدد سے یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ اثر انداز ہونے والی زبانوں نے اثرپذیر زبان کی بنیادی آوازوں میں کیا کمی بیشی کی ہے، صرف کی مدد سے اس بات کا پتہ چلایا جاسکتا ہے کہ ان زبانوں نے اثرپذیر

زبان کے تصریفی قواعد کو کہاں تک متاثر کیا ہے اور نحو کی حد تک یہ معلوم کرنے کی کوشش کیجاسکتی ہے کہ ان زبانوں نے اثر پذیر زبان کے جملے، ان جملوں کی ساخت اور اس کے اصولوں میں کوئی تبدیلی کی ہے یا نہیں۔

صوتیات: صوتی نقطۂ نظر سے بول چال کی آوازوں کی دو قسمیں ہیں، مصوتے (Vowels) اور مصمتے (Consonants)، جہاں تک مصوتوں کا تعلق ہے، تامل عربی فارسی اردو کے مقابلے میں زیادہ رئیس (rich) ہے ان تینوں زبانوں میں کل آٹھ مصوتے ہیں جب کہ تامل میں یہ دس ہیں بلکہ اگر اَی (ai) اَو (au) کو بھی سادہ مصوتہ تسلیم کر لیا جائے تو یہ پورے بارہ ہوجاتے ہیں اس لئے جہاں تک مصوتوں کا تعلق ہے ان تینوں زبانوں کے تامل پر اثر انداز ہونے کا کوئی سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔

مصمتوں کے معاملے میں یہ بات درست نہیں ہے، کیونکہ ان تینوں زبانوں میں بعض ایسے مصمتے بھی ہیں جو تامل میں نہیں، مثال کے طور پر: (۱) اردو میں غیر ہکاری (Unaspirated) آوازوں کی طرح ہکاری آوازیں (Aspirated Sounds) بھی اپنا ایک مستقل وجود رکھتی ہیں جیسے پھ، بھ، تھ، دھ، ٹھ، ڈھ، چھ، جھ، کھ، گھ، ڑھ وغیرہ۔ تامل میں ان آوازوں کا کوئی وجود نہیں ہے۔ (۲) اردو میں غیر مسموع (voiceless) اور مسموع (voiced) دونوں قسم کی آوازیں پائی جاتی ہیں اور ان کے لئے الگ الگ علامتیں بھی مقرر ہیں، جیسے: پ، ت، ٹ، چ، ک، ف، س، ش، خ، غیر مسموع آوازوں کی علامتیں ہیں تو ب، د، ڈ، ج، گ، و، ز، ژ، غ، اسی زمرے کی مسموع آوازوں کی علامتیں ہیں، یہ بات تامل میں نہیں، ویسے تامل بول چال میں غیر مسموع اور مسموع دونوں آوازوں کا چلن ہے لیکن ان کی نشاندہی کے لئے جو تحریری علامات استعمال کی جاتی ہیں وہ دونوں کیلئے ایک ہوتی ہیں جیسے پ اور ب دونوں آوازوں کے لئے صرف [p]، ت اور د دونوں آوازوں کیلیے صرف [t]، ٹ اور ڈ دونوں آوازوں کیلیے صرف [T]، چ اور ج دونوں آوازوں کے لئے [ch] اور اسی طرح دونوں

آوازوں کیلیے صرف [K] وغیرہ، (۳) ز، خ، غ، اور ق ایسی آوازیں ھیں جو صرف ان تینوں زبانوں میں مشترک ھیں اور ٹامل میں نہیں پائی جاتیں۔

اگر ھمارا یہ دعوی ھو کہ صوتی سطح پر ان زبانوں نے ٹامل کو متاثر کیا ہے تو اس کا مطلب یہ ھوگا کہ اوپر ہم نے ان تینوں زبانوں کی آوازوں اور ٹامل کی آوازوں کا جو فرق بیان کیا ھے وہ اب باقی نہیں رھا یا اس میں تھوڑی بہت تبدیلی آ گئی ھے، حالانکہ ایسا ھرگز نہیں ھے۔ یہ فرق اب بھی اسی طرح باقی ھے جس طرح پہلے تھا، نہ ٹامل میں ھکاری آوازیں شامل ھوئی ھیں۔ نہ اس کی تحریر میں غیر مسموع و مسموع آوازوں کے لئے الگ الگ علامات کا اضافہ کیا گیا ھے، نا ھی ز، خ، غ، ق جیسی مخصوص آوازیں ٹامل میں مروج ھونے پائی ھیں، اس سے صاف ظاھر ھے کہ صوتی نقطۂ نظر سے ٹامل ان تینوں زبانوں کے حلقۂ اثر میں آنے کے باوجود ٹس سے مس نہ ھوئی اور اپنے صوتی ڈھانچے کو جوں کا توں محفوظ رکھا۔

صرف: صرفی نقطۂ نظر سے بھی ٹامل پر اِن تینوں زبانوں کے اثرات کا حال اس سے زیادہ امید افزا نہیں ھے۔ اشتقاق (Derivation) اور تصریف (Inflexion) کے ٹامل کے اس کے اپنے اصول ھیں، اسماء، صفات، ضمائر کے واحد جمع اور مذکر مؤنث بنانے کے اس کے اپنے قاعدے ھیں، افعال کو ماضی حال مستقبل میں بدلنے کا طریقہ بھی اس کا اپنا مخصوص ھے، حروف جار اور متعلقات فعل وغیرہ کے معاملے میں اس کا اپنا ایک خاص رویہ ھے، یہ ھوسکتا ھے کہ ان معاملات میں بعض اوقات عربی فارسی اردو کا طریق کار ٹامل کے طریق کار سے مشابہ ھوجائے لیکن یہ مشابہت محض اتفاقی ھوگی اس کو ہم ان تینوں زبانوں کا اثر نہیں کہہ سکتے، اس ضمن میں صرف ایک اضافہ (Affixation) ایسا رہ جاتا ھے جس میں فارسی اردو کے اثرات کی ایک آدھ جھلک دیکھی جاسکتی ھے۔

صرفی اضافہ متعدد قسم کا ھوتا ھے جس میں عام، سابقے (Prefixes) اور لاحقے (Suffixes) ھیں، ٹامل میں فارسی اردو سابقوں کا تو کوئی پتہ نہیں

چنانچہ البتہ ان زبانوں کے بعض لاحقے ایسے ہیں جو تامل میں مروج ہیں جیسے:

(الف) خانہ : لنگر خانہ، دیوان خانہ، یتیم خانہ، مسافر خانہ

(ب) دار : صوبیدار، حوالدار، دفتر دار، سردار

(ج) وار : امید وار، ماہوار، سزاوار

(د) کار : و یلیے کار، میدے کار، پوکار، میل کار

لیکن اگر ان لاحقوں کا بھی تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یہ لاحقے تامل زبان کا حصہ نہیں بن سکے ہیں بلکہ محض فارسی اردو کے متعدد ایسے الفاظ تامل زبان کا حصہ بن گئے ہیں جو ان لاحقوں پر مشتمل ہیں، صرف ایک لاحقہ کار تامل مادوں (Bases) کے ساتھ استعمال ہوا ہے اور یہ کسی حدتک فارسی اردو کا اثر سمجھا جاسکتا ہے.

نحو: جب تامل نے صوتی اور صرفی سطح پر ہی اپنے دروازے اس قدر سختی کے ساتھ ان زبانوں کے لئے بند کر رکھے ہیں تو نحوی سطح پر اس کا ان زبانوں سے متأثر ہونا بعید از قیاس ہے علاوہ ازیں تامل ایک دراویڈی زبان ہے. جبکہ عربی سامی زبان ہے اور فارسی اردو ہند یوروپی، خاندان السنہ بلکہ اس کی ایک مخصوص شاخ، ہند ایرانی، کا ایک حصہ ہیں، دراویڈی زبانوں کا ہند یوروپی زبانوں سے دور کا بھی واسطہ نہیں اسلیے ویسے بھی ان زبانوں کا تامل کے نحوی اصولوں پر اثر انداز ہونا بالکل ہی ناممکن ہے.

(۴)

اس ساری بحث کے بعد ذہن میں غیر شعوری طور پر یہ سوال ابھرتا ہے کہ جب عربی فارسی اردو کا صوتی، صرفی، نحوی کسی بھی رو سے تامل پر کوئی قابل ذکر اثر نہیں تو پھر اس بحث کا آخر حاصل کیا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ زندہ اور طاقتور زبانیں دوسری زبانوں کے حلقۂ اثر میں آنے کے باوجود بھی بہت کم اپنا چولا بدلتی ہیں، عام طور پر ایسی صورت میں اثر انداز ہونے والی زبانوں کے

اثرات محض چند الفاظ کے لین دین (Lexical Interference) تک محدود ہوتے ہیں اور ہیں، تامل پر بھی ان زبانوں کا اثر اس حد سے آگے نہیں بڑھ سکا ہے۔ مینا کشی سندرن کے جائزے کے مطابق تامل میں عربی کے ۲۸۹، فارسی کے ۱۱۹ اور اردو کے ایک ہزار سے بھی زیادہ الفاظ (Forms) مروج ہیں۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب اب اپنی اصل شکل میں نہیں ہیں بلکہ تامل قواعد کے مطابق ان کی باقاعدہ شدھی کردی گئی ہے۔

ان الفاظ کے تامل کرن (Tamilization) کے سلسلہ میں دو اصولوں کو کام میں لایا گیا ہے، پہلا اصول یہ ہے کہ اگر داخل ہونے والا لفظ کسی ایسی آواز پر مشتمل ہے جو تامل میں نہیں ہے تو اس مخصوص آواز کو تامل میں موجود اس کی قریبی آواز سے بدل دیا گیا ہے۔ مثلا ھکاری آوازیں تامل میں موجود نہیں ہیں اس لئے انہیں سادہ آوازوں میں بدل دیا گیا ہے، یا خ، ق، غ کی آوازیں اس میں نہیں پائی جاتیں اس لئے خ اور ق کی آواز کو ک کی آواز میں اور غ کی آواز کو گ کی آواز میں بدل دیا گیا ہے۔ دوسرا اصول یہ ہے کہ تامل میں ہر لفظی پیکر مسموع آواز پر ختم ہوتا ہے۔ یہ مسموع آواز مصوتہ بھی ہوسکتی ہے جیسے (اِ) (اَ) (اُ) وغیرہ اور مصمتہ بھی ہوسکتی ہے جیسے (م) (ن) (ل) (ر) وغیرہ۔ عربی فارسی اردو الفاظ کا خاتمہ (Ending) ان شرائط کا پابند نہیں، ان زبانوں کے الفاظ غیر مسموع آوازوں پر بھی ختم ہوتے ہیں، لیکن تامل میں جانے کے بعد ان کی یہ آزادی ختم ہوگئی ہے اور انہیں بھی تامل قاعدے کے تابع کردیا گیا ہے۔ اس طرح جو بھی نمک کی اس کان میں گیا نمک ہوگیا ہے۔

تامل میں موجود چند عربی فارسی اردو الفاظ بہ طور نمونہ یہاں درج کئے جاتے ہیں:

آسرا	آسرا	انتخاب	انتکابو
آفت	آپتو	اوزار	اورامونہ
ابن	اپنو	اولاد	اولادو

اجازت	اجاجتو	تالو	تالو
اجارا	اجارا	حساب	اسابو
اختیار	اکتیار	حقہ	اکا
اخلاص	اکولاشو	خبر	کبر
ارسال	ارسالو	عبادت	ابادتو
استقبال	استکبال	عبارت	ابارتو
اسم	اسمو	عزت	اجتو
اضافہ	اجاپا	علاقہ	الاکا
اعتبار	اتبار	علم	المنو
اقامت	اکامتو	عید	ایدو
اقرار	اکورارو	قاضی	کاجیارو
امین	امینا	قبول	کبول

حوالے :

1. Encyclopaedia Britannica, Vol. 21. Chicago, 1968,
3, G. A Grierson: Linguistic survey of India, Vol. 1. Part 1, & Vol. IV 1967
3. Dr. S. Krishna Swami Aiyangar: Ancient India and South Indian History and Culture, Vol. 2, Poona, 1941 pp. 5 - 14
4. C. Jesudasan & others: A History of Tamil Literature, Calcutta 1961
5. J. M. Sama Sundaran Pillai: A History of Tamil Literature, Annamalainagar, 1967
6. T. P. Meenakshi Sundaram: A History of Tamil Language, Poona. 1965
7. K. A Nilakanta Sastri: A History of South India, Madras. 1966

۸ محمود بنگلوری: تاریخ جنوبی ہند، لاہور، ۱۹۴۷

۹ ڈاکٹر تارا چند: اسلام کا ہندوستانی تہذیب پر اثر، دھلی، ۱۹۶۶

ڈاکٹر میمونہ دلوی

منشی محمد ابراھیم مقبہ
بمبئی میں ہندوستانی کے اولین معلم

قدرت نے اپنی گوناگوں نعمتوں اور زرخیزیوں سے ہندوستان کو نوازا ھے۔ اس ملک کی اس خصوصیت نے کبھی تو اسے سونے کی چڑیا کہلوایا اور کبھی بدیسیوں کے ھاتھوں لوٹ مار سے تاراج کروایا۔ بدیسیوں کی یہ فہرست کافی طویل ھے اور اس میں آخری نام انگریزوں کا ھے جنھوں نے انفرادی طور پر بھی اور اپنی ساری قوم و ملک کو بھی ہندوستان کے مال و دولت سے مالا مال کردیا۔ لیکن اس کے ساتھ ھی ھمیں نہ بھولنا چاھئیے کہ ہندوستان اور ہندوستانیوں نے ان سے کچھ فیض بھی پایا ھے۔

یورپ کی کئی قومیں ہندوستان کی دولت سے متاثر ہوکر تجارت کی غرض سے یہاں پہنچیں۔ جن میں پرتگالی، ڈچ، فرانسیسی اور انگریزوں کے نام قابل ذکر ھیں۔ ان میں سب سے زیادہ مضبوط پوزیشن انگریزوں کی ایسٹ انڈیا کمپنی کی تھی۔ جس کی سب سے بڑی وجہ یہ تھی کہ حکومت برطانیہ کی پشت پناھی اسے حاصل تھی۔ انکی حکومت اور قوم نے ہر موقع پر اور ہر طرح سے کمپنی کی مدد کی۔ اس قسم کی مدد اور نگرانی سے دوسری تجارتی کمپنیاں محروم تھیں۔ گویا اس طرح کمپنی کے پردے میں حکومت برطانیہ ہندوستان کی تجارتی و ملکی پالسی پر حاوی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ ۱۸۵۷ء کے ھنگامہ کے بعد حکومت برطانیہ نے فوراً ہندوستان پر اپنی حکومت کا اعلان کردیا اور یکم نومبر ۱۸۵۷ء سے کمپنی کا گورنر جنرل لارڈ کیننگ ہندوستان کا وائسرائے بنادیا گیا۔

علمی و ادبی نقطۂ نگاہ سے دیکھا جائے تو ان یورپین قوموں نے ہندوستان سے بہت کچھ پایا اور اسکو بہت کچھ دیا بھی۔ پرتگالیوں، ڈچ، فرانسیسیوں کی زبانوں کے متعدد الفاظ یہاں کی مقامی زبانوں میں شامل ہوئے۔ آج بھی اردو میں

ایسے کئی الفاظ موجود ہیں جو ہندوستان کی ان تاریخی کروٹوں کا پتا دیتے ہیں. ان غیر ملکیوں نے ہندوستان کی دیسی زبانیں سیکھیں اور خاص طور سے ہندوستانی یا اردو کی تعلیم حاصل کی. اردو میں تصنیف و تالیف کی اور شعر و شاعری کا چرچا بھی کیا. خاص طور سے اردو گرامر اور لغت کی متعدد کتابیں وجود میں آئیں. انگریز اس میدان میں بھی سب سے آگے رہے اور آگے چل کر اردو سیکھنے اور سکھانے کی خود حکومت کی طرف سے بڑی کوششیں ہوئیں.

ہندوستان میں مغلیہ حکومت کی وجہ سے ایسٹ انڈیا کمپنی اپنے ملازمین کو فارسی سیکھنے کی تاکید کرتی تھی. ساتھ ہی رعایائے ہند سے تعلقات قائم رکھنے کی غرض سے ہندوستانی یا اردو کی طرف بھی توجہ دی جاتی تھی. لیکن مغلیہ سلطنت اور فارسی کے زوال کے ساتھ ساتھ اردو کی ترقی نے انہیں اردو کی مکمل تحصیل علم کی طرف راغب کیا اور انگریزوں کی باضابطہ تعلیم کا انتظام کیا گیا. چنانچہ کلکتہ کا فورٹ ولیم کالج اس سلسلہ کی اہم کڑی ہے. جہاں اردو اور ہندی کا درس انگریزوں کو دیا جاتا تھا اور کئی قابل قدر کتابوں کے ترجمے اور اشاعت کا انتظام کیا گیا تھا. اس کے علاوہ اور بھی کئی بڑے شہروں مثلاً بمبئی، سورت، مدراس وغیرہ میں مقامی زبانوں کے سکھانے کا انتظام کیا گیا تھا.

بمبئی کا علاقہ سنہ ۱۶۶۸ء میں انگریزوں کے قبضے میں آیا اور وارن ہیسٹنگز اور ویلزلی کے عہد میں اردگرد کا علاقہ مرہٹوں سے حاصل کر کے بمبئی کی حدود بڑھادی گئیں. اور آہستہ آہستہ اس علاقے اور اس شہر نے اہمیت حاصل کرلی. ہندوستان کے دیگر مقامات کی طرح انتظامی امور اور فوجی ضروریات کے تحت اس صوبے کی مقامی زبانوں کی تحصیل انگریز ملازموں اور افسروں کے لئے ضروری سمجھی گئی. سنہ ۱۸۰۳ء میں بمبئی کے ایک علاقے ورسووا میں کیڈٹ اسکول کھولا گیا. جس میں ہندوستانی کے علاوہ گجراتی، مرہٹی اور کنڑی زبانوں کی تعلیم دی جاتی تھی. منشی محمد ابراہیم مقبہ اس اسکول میں ہندوستانی کے اولین معلم کی حیثیت سے مقرر ہوئے تھے.

مقبہ خاندان کا تعلق عراق کے ان چند با عزت خاندانوں سے ہے جو اموی

دور حکومت میں حجاج بن یوسف کے تشدد کی وجہ سے عراق سے ہجرت کر کے ہندوستان چلے آئے اور یہیں بس گئے۔ وقت کے تقاضوں کو مد نظر رکھ کر اس خاندان نے اپنے اندر بڑی تبدیلیاں پیدا کیں اور جلد اپنے آپ کو نئے ماحول اور نئی فضا کے مطابق ڈھال لیا۔ اٹھارویں صدی میں جبکہ بمبئی پر برٹش گورنمنٹ کی حکمرانی تھی۔ اس خاندان کے لوگ سرکاری ملازمتوں پر فائز تھے۔ محکمہ قضات اور فوجداری و دیوانی کی عدالتوں میں بھی مقبہ خاندان کے لوگ کام کرتے تھے۔ اس خاندان کے سب سے پہلے فرد جن کی زندگی کے حالات اور علمی و ادبی مشغلوں کا ذکر ہمیں ملتا ہے۔ وہ محمد ابراہیم مقبہ ہیں۔

منشی محمد ابراہیم مقبہ اپنے زمانے کے نامور اور معزز شخص سمجھے جاتے تھے۔ ان کی تاریخ پیدائش سنہ ۱۲۰۷ ہجری ہے[1]۔ بمبئی کے علمی و تعلیمی سلسلہ میں سب سے زیادہ قابل ذکر نام انہی کا ہے۔ وہ کئی زبانوں کے ماہر تھے اور کئی زبانوں میں تصانیف یادگار چھوڑی ہیں۔ ان کی علمی و ادبی صلاحیتوں کی بنا پر انہیں سنہ ۱۸۰۳ء میں ورسووا کیڈٹ[2] اسکول کا میر منشی مقرر کیا گیا تھا۔ اس اسکول کی بمبئی شہر میں وہی حیثیت تھی جو کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کی تھی اور یہاں کے گلکرائسٹ ابراہیم مقبہ تھے۔ انہوں نے اتالیق کا عہدہ سنبھالتے ہوئے بھی کئی تصانیف سپرد قلم کیں۔ اس زمانے میں میر منشی کا عہدہ بہت اہم سمجھا جاتا تھا۔ درس و تدریس کے علاوہ میر منشی گورنمنٹ کلکٹر اور رعایا کی طرف سے سرکار میں وکیل سمجھا جاتا تھا۔ ابراہیم مقبہ اس عہدے پر اٹھائیس ۲۸ سال تک فائز رہے، اس کے بعد سنہ ۱۸۳۲ء میں انہوں نے پنشن لے لی۔ گورنمنٹ نے ان کی خدمات کے صلہ میں چند گاؤں اور تمغے عنایت کئے تھے۔ ان کے اعزاز میں کئی الوداعی جلسے ہوئے۔ اور ان کی زندگی و خدمات کے بارے میں تفصیلات اس وقت کے متعدد انگریزی و اردو اخبارات میں شائع ہوئی تھیں۔

ابراہیم مقبہ کی دیگر مصروفیات کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ

---

۱ محمد ابراہیم مقبہ کی تاریخ وفات ۱۲۷۰ ہجری بعمر ۶۳ سال بیان کی گئی ہے۔ جس کی روشنی میں تاریخ پیدائش ۱۲۰۷ ہجری متعین ہوتی ہے — نوید جاوید مرتبہ ثاقب دھلوی

۲ یہ اسکول ورسوا روڈ پر واقع تھا۔ کہا جاتا ہے کہ ورسوا روڈ موجودہ کمالی پورہ کے قریبی حصے کا نام تھا

سنہ ۱۸۲۲ء میں وہ Native Education Society کی میننجنگ کیٹی کے ممبر منتخب کئے گئے تھے۔ سنہ ۱۸۲۴ء میں الفنسٹن کالج کونسل کے سنہ ۱۸۴۰ء میں بورڈ آف ایجوکیشن اور بورڈ آف کنزرونسی کی ممبرشپ کے ساتھ ساتھ وہ رائل ایشیاٹک سوسائٹی لندن کے بھی ممبر تھے۔ Court of Petty Sessions کے مجسٹریٹ بھی مقرر کئے گئے تھے[۲]۔ منشی صاحب کی انہی تمام خدمات کے صلہ میں گورنمنٹ کی طرف سے انہیں کئی سرٹیفکٹ بھی دئے گئے تھے۔ ان میں سے ایک کی عبارت قابل ذکر ہے:

"دی آنریبل گورنران کونسل بورڈ کو مسٹر مقبہ کی دست برداری سے جو افسوس ہوا ہے، اس میں اس کے شریک ہیں اور مجھ سے اس امر کی خواہش کی گئی ہے کہ آپ سے درخواست کروں کہ صاحب موصوف نے بورڈ کے فخری رکن ہونے کی حیثیت سے جو قیمتی خدمات انجام دی ہیں اور اہل وطن کی تعلیم کے لئے اکیس سال کے عرصہ دراز میں جو خیر خواہانہ کوششیں فرمائی ہیں ان کے لئے گورنمنٹ کی طرف سے اُن کا شکریہ ادا کیا جائے"۔

منشی محمد ابراہیم مقبہ نے اردو کے علاوہ دیگر زبانوں مثلاً فارسی، عربی، مرہٹی اور گجراتی و انگریزی میں بھی تصانیف کی ہیں۔ سنہ ۱۸۱۰ء میں ہندوستانی زبان کا قاعدہ انگریزی میں تحفہ الفنسٹن کے نام سے تحریر کیا تھا۔ سنہ ۱۸۲۵ء میں مرہٹی زبان کا قاعدہ انگریزی میں لکھا تھا۔ ان دونوں کتابوں کی اشاعت سرکاری خرچ سے ہوئی تھی۔ ان کے علاوہ گجراتی زبان کا قاعدہ بھی انگریزی زبان میں لکھا تھا۔ سنہ ۱۸۳۶ء میں اپنی مشہور کتاب تعلیم نامہ دو جلدوں میں تیار کیا۔ یہ تعلیم نامے گذشتہ پچاس سال قبل تک بمبئی میں رائج تھے اور یوپی اور پنجاب کے ابتدائی نصاب میں بھی شامل تھے۔ سنہ ۱۸۳۸ اور سنہ ۳۹ء کے درمیانی عرصے میں انگریزی زبان کی قواعد اردو زبان میں لکھی، جو تین جلدوں میں ہے اور جس کا نام کتاب انگلش آموز ہے۔ یہ تمام تصنیفات نوولید

---

[۲] اس کا ذکر بمبئی گزیٹیر جلد سوم میں بھی ملتا ہے۔

انگریزوں کو اردو، ہندی، گجراتی، مرہٹی زبان سکھانے کے لئے مرتب کی گئی تھیں ساتھ ہی ان کا مقصد یہ بھی تھا کہ اردو داں طبقہ کو انگریزی زبان اور مروجہ تعلیم کے لئے تیار کیا جائے۔ مسلمانوں کی مذہبی واقفیت کے لئے انہوں نے ایک رسالہ فقہ شافعی سے متعلق لکھا تھا۔ جس کا نام رسالۂ وضو نماز ہے اور ایک کتابچہ نورالایمان کے نام سے بچوں کے لئے تالیف کیا تھا۔

ان تصانیف اور درس و تدریس کے علاوہ منشی محمد ابراہیم مقبہ نے ایسی کوششیں کیں جن سے بمبئی کے مسلمانوں میں علم کا چرچا ہو چنانچہ سنہ ۱۸۳۴ء میں ایک مدرسہ بمقام نل بازار بمبئی (جدید قاضی محلہ) کے قریب قائم کیا گیا۔ جو دادا مقبہ کے مدرسے کے نام سے مشہور تھا۔ بمبئی کے مضافاتی علاقوں میں سے تھانہ، کلوا اور راہوڑی کے مقامات پر بھی مدرسے قائم کئے تھے۔ ان مدرسوں کے علاوہ شہر میں اور بھی دو تین چھوٹے چھوٹے مدرسوں کے قیام کا انتظام کیا تھا۔ جہاں مسلمان بچوں کو ابتدائی تعلیم دی جاتی تھی اور ان مدرسوں کے لئے ایک بھاری سرمایہ وقف کردیا تھا۔

صاحب تصنیف ہونے کے علاوہ وہ ایک اچھے شاعر بھی تھے۔ ان کی اردو شاعری کے نمونے کے طور پر ہمیں وہ اشعار ملتے ہیں جو ان کی تصانیف میں ادھر ادھر بکھرے پڑے ہیں اور ان کی فارسی شاعری کے ذوق کے ثبوت میں ان کے فارسی اشعار اور قطعات دستیاب ہوتے ہیں۔

۲۲ ستمبر ۱۸۳۳ء کو محمد ابراہیم مقبہ کو پنشن لینے کے لئے عدالت عالیہ میں مدعو کیا گیا تھا۔ اس واقعہ کی فارسی تاریخ انہوں نے خود لکھی تھی:

عنایت شد ز حق فرصت و نعمت، بہ ابراہیم مقبہ بعد خدمت
اگر ای خیر خواہش سال خواہی بفرحت خوش بگو فرصت بعزت

۱۲۴۹ھ

اسی فراغت کے بارے میں ایک غزل لکھی تھی:

ساقی بیاد عمر مئے راحتم بداد یا رب نشاط بخش کہ عمرم رود چو باد
فرصت کشاد روی ولی تنگ زمان عمر این وقت ما بہ نیکوئی و بہبود بادشاد

بلبل کشید رنج خولش صبر کرد و شکر — فرش بهار دلد و صبا غنچہ ہا کشاد
اے دل پند عرص مکن جان خویش قید — در باب وقت جان و مہر رنج از و باد
دل را قرار نیست کہ دارد ہزار کار — یک کار یاد دار کہ از یاد دار باد
اے حسنت از قدیم فروغ جہان شدہ — احسان بما کن کہ شویم احسن العباد
سازد فلک بہ شعبدہ چندیں نبان زر — ابراہیم است معتقد رازق العباد

ایک تاریخ اور لکھی ہے:

شد نعمت راحت عطا ازخالق ارض و سما — شکرش بجان آرم بجا خوانم بسی حمد و ثنا
اوقات من اے کبریا یگذار نیک و با صفا — بعد از دعا سالش دلا گو نعمت راحت عطا

خداوند ترا مر شکر و منت — کہ بخشیدی مرا فرصت و نعمت
فراغت دادی اوقاتم نکو دار — کزاں در دو جہاں باشم بعزت

ہست دنیا ساعتی دروی نباشد راحتی
کن سعی و نیکی ہر زماں خوشتر بود آں ساعتی

ان اشعار سے ان کی شاعرانہ صلاحیت کا پتہ چلتا ہے۔ غزل کی صنف میں انہوں نے پند و نصیحت اور بلند اخلاقی قدروں کو بخوبی سمویا ہے، اس دنیا کی ناپائیداری اور یہاں کی چند روزہ زندگی انسان کے خیر و شر کی کشمکش کا نقشہ کھینچا ہے۔ اپنے ریٹائرمنٹ کے بارے میں بڑے اطمینان اور سکون کا اظہار کیا ہے۔ وہ اپنی پچھلی زندگی کے عزت و خوبی کے ساتھ گزرنے پر خوش ہیں۔ اور دعا کرتے ہیں کہ اے خدا اب تو نے جو فراغت مجھے دی ہے تو میرے اوقات کو بھی بھلائی و نیکی میں گزرنے کی توفیق دے۔

الفنسٹن نامہ:

منشی ابراہیم مقبہ کی جو تصانیف آج دستیاب ہوتی ہیں ان میں سب سے قدیم تصنیف یہی معلوم ہوتی ہے۔ ہندوستانی قواعد و لغت کی اس کتاب کو انہوں نے اس وقت مرتب کیا تھا جب وہ ورسووا کیڈٹ اسکول میں انگریزوں کے درس و تدریس پر مامور تھے۔ اٹھارہ سال تک اس کتاب کا تجربہ کرنے کے بعد ۱۸۲۲ء میں لارڈ الفنسٹن گورنر بمبئی کے نام سے منسوب کرتے ہوئے اسے

شائع کیا گیا ۔ یہ کتاب گورنمنٹ نے خود اپنے خرچ سے چھپوا کر جملہ حقوق منشی صاحب کے نام محفوظ کر دئیے تھے ۔ چنانچہ دیباچہ میں وہ خود لکھتے ہیں :

«اس نسخے کے بنانے اور چھاپا جانے کا سبب یہ ہے کہ نیاز مند درگاہ الہ محمد ابراہیم مقبہ سنہ ۱۸۰۲ء سے جزیرہ معمورہ بمبئی میں انگریز صاحان عالیشان نووارد کو زبان فارسی و ہندی و گجراتی سکھانے کے عہدے میں مستعد ہے ۔ چار پانچ برس شب و روز اسی پیشہ میں مشغول و سرگرم رہا تھا ۔ جس سے انگریزی زبان کی کچھ ایک واقفیت حاصل کر کے — ہندی زبان جلد اور آسان سیکھنے کے لئیے — اپنی عقل سے ایک نسخہ تیار کیا — تب گورنر صاحب والا مراتب، جلیل القدر — آنریبل مونٹ اسٹورٹ الفنسٹن — نے فرمایا کہ سرکار دولت مدار کے خرچ سے چھپوا دیں ۔ »

مقبہ صاحب کی اسی تصنیف کے بارے میں مشہور فرانسیسی مستشرق گارساں دتاسی اس طرح رقمطراز ہے :-[1]

«ڈاکٹر گلکرائسٹ نے ہندوستانی زبان سیکھنے کے لئیے جو کتابیں تصنیف کی تھیں ان کے مطالعہ کے بعد محمد ابراہیم مقبہ نے بھی انگریزی قواعد کی کتاب لکھی جس کا مقدمہ انگریزی اور ہندوستانی میں لکھا گیا ہے ۔ مقبہ نے یہ کتاب در اصل اپنے شاگردوں کے لئیے تیار کی تھی اور ان کے چند شاگردوں نے بھی مقبہ کا اسٹائل اختیار کیا تھا[2] میرے نزدیک یہ قواعد نقل ہے ۔ اور یقیناً شکسپئر کی کتاب کی برابری نہیں کر سکتی ۔ اس کتاب میں سب سے زیادہ دلچسپ حصہ وہ ہے جہاں انگریزی اور ہندوستانی زبان زمانہ اور افعال کے لئیے متعدد مشقیں (Exercises) درج ہیں ۔ ان مشقوں سے ہندوستانی

1. Histoire De La Litterature Hindouie Et Hinduostanie , by Garsan De Tasie Vol. II p. 240.

۲ افسوس کہ مقبہ کے ان شاگردوں کے بارے میں کوئی معلومات دستیاب نہیں ہوتی ۔

رسم و رواج پر روشنی پڑتی ہے اور اس کتاب میں جنگ پانی پت کا حال بھی درج ہے۔

تعلیم نامہ :-

ابراھیم مقبہ کی تصانیف میں سب سے زیادہ اھمیت اور مقبولیت تعلیم نامہ کو حاصل رھی ہے۔ یہ پہلے منشی صاحب کے قائم کردہ مدرسوں میں پڑھایا جاتا تھا۔ آج سے پچاس سال قبل تک بمبئی، پنجاب اور یو پی کے مدرسوں میں رائج تھا۔ اس کے دیباچہ میں مصنف لکھتا ہے :-

« اس کتاب کا نام تعلیم نامہ ہے۔ لڑکوں کو ھندوستانی سیکھنے اور تربیت حاصل کرنے کے واسطے نیاز مند محمد ابراھیم مقبہ نے ۱۲۵۰ھ میں جزیرۂ معمورہ منبئی میں مرتب کیا۔ »

یہ کتاب دو جلدوں میں ہے۔ پہلی جلد میں دونوں جلدوں کی فہرست دی گئی ہے۔ جس سے کتاب کے متن کا اندازہ ھوتا ہے۔

پہلا باب ۔ لڑکوں کی نصیحت کے بارے میں
دوسرا باب ۔ نصیحتوں کی مثالوں کی حکایتوں میں
تیسرا باب ۔ تھوڑا سا ضروری حساب سیکھنے کے قانونوں میں
چوتھا باب ۔ ھندوستانی صرف و نحو کے مختصر قاعدوں میں
پانچواں باب ۔ خط، چٹھیاں، عرضیاں، وغیرہ کی ترتیب میں

گارساں دتاسی اپنی فرانسیسی تصنیف « ھندوستانی ادب کی تاریخ » میں لکھتا ہے کہ :

ابراھیم مقبہ کی ایک اور تصنیف ھندوستانی تعلیم نامہ ہے۔ جو ھندوستانی سکھانے کے لئے ۱۸۳۵ء میں سوسائٹی آف دی ایجوکیشن آف سٹی زن کے لئے دو جلدوں میں تیار کی گئی تھی۔ اس کتاب میں بچوں کے لئے نصیحتیں، قواعد اور حساب کے طریقے اور خطوط نویسی کے اصول درج ھیں۔ میرا خیال ہے کہ ۱۸۴۵ء میں بمبئی سے جو کتاب تعلیم نامے کے نام سے دو جلدوں میں شائع ھوئی ہے وہ مذکورہ بالا ھندوستانی تعلیم نامے کا دوسرا ایڈیشن

ہے ۔ مدراس میں بھی ایک کتاب تعلیم نامے کے نام سے شائع ہوئی ہے جس کی ایک جلد ایسٹ انڈیا کمپنی کے پاس محفوظ ہے ۔[1]

تعلیم نامے میں مقبہ صاحب نے جو زبان استعمال کی ہے وہ اینٹی اردو ہے جس میں مقامی زبانوں کے الفاظ بکثرت استعمال کئے ہیں ۔ جن کا استعمال ہمیں دکنی لٹریچر میں تو ملتا ہے لیکن شمالی ہند کی ہندوستانی یا اردو میں نہیں ملتا ۔ ذیل کی مثالوں سے واضح ہوگا کہ مراھٹی یا گجراتی کے الفاظ یا عربی الفاظ کا کتنی بے تکلفی سے استعمال کیا ہے ۔

گھڑی گھڑی مکتب میں سے اٹھنا نہیں ۔ (بار بار)

تھوڑا تھوڑا پڑھ کے یاد کرتے جانا ایک ھی وقت میں بہت سیکھنے کی اتاول نہیں کرنا ۔ (جلد بازی)

جیسے حروف اسمیں لکھے ھیں ویسے نکالنے کو محنت کرنا ۔ (حروف لکھنا)

زیادہ جاگنے سے آدمی کو آزار ھوتا ھے ۔ (بیماری)

خدا کے غضب سے خوف کرنا کہ اسکی قدرت بڑی ھے ۔ بڑے بڑے دولتمندوں کا بھکاری کرڈالتا ھے اور بھکاری کو دھنتر بناتا ھے ۔ (دولتمند)

پھر کسی بیپاری کا بھاگی ھوگیا ۔ (شریك)

کسی لڑکے نے اس کے ساتھ قضیہ کیا ۔ (جھگڑا)

تو پھر جنم تک کبھی شراب نہ پی ۔ (زندگی بھر)

اسی طرح تاڑی ، گانجہ وغیرہ کیف کی بھی یہی خاصیت ھے ۔ (نشہ آور چیزوں کی)

اسی طرح تیسرا باب جو « حساب کی کیفیت » میں ھے اس میں بھی خاصے الفاظ مقامی زبانوں کے اثرات سے جگہ پاگئے ھیں ۔ مثلا

آنک ـ (عدد) ، سون ـ (صفر) ، کتی کا آنک ، زیادتی کا آنک ، کم عدد ، بڑا عدد ، گجراتی کا لفظ « اوچھالی » (پہاڑے)

---

۱ تفصیلات کے لئے دیکھیے
Histoire De La Litterature Hindoule Et Hindoustanie Vol. II, Page 240

بمبئی میں اس زمانے میں جن سکوں کا رواج تھا ان کا بیان دلچسپی سے خالی نہیں۔ ایک باب اس طرح ہے۔

قسم پہلی پیسوں کی توڑ کہر کے بیان میں مبئی کی عام چلن کے موافق
ایک روپے کے پہلے چار حصے کرتے ہیں ان میں سے ایک حصے کو پاؤلا بولتے ہیں۔
پھر ایک روپے کے سو حصے کرتے ہیں کہ ہر ایک حصے کو ڈوکڑا بولتے ہیں۔
اور ہر ایک ڈوکڑے کے چار حصے کرتے ہیں اس کے ہر ایک حصے کو دمڑی بولتے ہیں
ایک ڈوکڑے کے سو حصے کرتے ہیں اس کے ہر ایک حصے کو پھوکڑا بولتے ہیں۔

تعلیم نامے میں جو پند و نصیحتیں اور حکایتیں دی گئی ہیں۔ ان میں سے بیشتر گلستان سعدی سے لی گئی ہیں لیکن ایک حکایت حضرت مخدوم مہائمی رح کی بھی ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ موالف نے اپنی اپچ اور علم سے بھی کام لیا ہے علم حساب کے سلسلے میں ایک جگہ انہوں نے لکھا ہے کہ "معلم ابراھیم صاحب ابن احمد صاحب ساکن سورت نے اپنے شاگردوں کے لئے ضرب کا نیا نقشہ تیار کیا تھا اور اسے مقبہ صاحب کی کتاب میں شامل کرنے کی اجازت دی ہے۔ جس کے لئے مقبۃ ان کے مشکور ہیں۔

کتاب انگلش آموز یا ترجمان صرف و نحو انگریزی

یہ کتاب تین جلدوں میں لکھی گئی تھی جس میں انگریزی سیکھنے کے قواعد اردو میں دئے گئے ہیں۔ اس کی پہلی اور تیسری جلد کے مخطوطے بمبئی یونیورسٹی کی لائبریری میں موجود ہیں۔ کتاب انگلش آموز جلد اول کے دیباچہ میں یہ عبارت درج ہے، جس سے کتاب کے متن پر روشنی پڑتی ہے:-

اس کتاب میں انگریزی صرف و نحو کا بیان ہے کہ اس کے تین باب ہیں سو ہر ایک باب میں کتنی ایکہ فصل ہیں۔ پھر اس ...

میں انگریزی الفاظوں کی لغت بھی ہے۔ پس اس نسخہ کا نام ترجمان صرف و نحو انگریزی رکھا ہے۔ اس کو جزیرۂ معمورۂ بمبئی میں ۱۲۵۲ ہجریہ مقدسہ و ۱۸۳۸ عیسویہ میں اس خاکسار محمد ابراہیم مقبہ نے انگریزی کتابوں سے ترجمہ کر کے لکھا ہے۔

یہ کتاب ۸۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ اس میں کل تین باب ہیں۔ ہر ایک میں کئی فصلیں ہیں۔ دوسری جلد کا دیباچہ بھی قابل غور ہے۔

«۔۔ صاحبان ذی شعور کی ضمیر پر نور پر ظاہر ہووے کہ انگریزی زبان سیکھنے کا نسخہ اس کا نام مبتدی زبان انگریزی کہ اسکی تین جلدیں ہیں ان میں سے یہ تیسری جلد ہے۔ اس میں انگریزی زبان کے صرف و نحو کے ضروری قاعدوں کا بیان ہے۔ چنانچہ دوسری جلد کے پہلے باب میں ویسے تھوڑے قانون لکھے ہیں۔ گویا ان کی یہ شرح ہے اور کتنے ایک ضروری چیزیں، خطوط وغیرہ بھی مرقوم ہیں اور اس جلد میں چھ باب ہیں۔ پھر ایک باب میں کتنی ایک فصلیں ہیں۔ ان کی فہرست اس نسخہ کے آخر میں لکھی ہے ۔۔ یہ نسخہ ۔۔ ۱۲۵۵ ہجریہ ۔۔ میں محمد ابراہیم مقبہ ۔۔ نے مرتب کیا۔»

اس کتاب کو (parts of speech) سے شروع کیا گیا ہے اور اس میں انگریزی قواعد کے اصول اور طریقے کا باقاعدہ ترجمہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مجموعی طور سے زبان صاف اور سلیس ہے۔ سوائے چند الفاظ اور جملوں کے باقی زبان شمالی ہند کی معیاری زبان کے مقابلہ میں رکھی جاسکتی ہے۔ اس کتاب کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ نصف کتاب تک اردو زبان میں سمجھایا گیا ہے، ساتھ میں انگریزی نام اور ترجمہ دیا گیا ہے۔ اس کے بعد کی نصف کتاب کو زبان انگریزی میں لکھا گیا ہے۔ انگریزی زبان کا استعمال شاید اس وجہ سے کیا گیا ہے کہ مصنف کو اب اپنے پڑھنے والے پر اعتماد پیدا ہوگیا ہے کہ وہ انکی قواعد پڑھنے کے بعد انگریزی زبان میں لکھی ہوئی عبارت پڑھکر سمجھ سکتا ہے۔

سب سے زیادہ قابل ذکر بات یہ ہے کہ دیباچے میں مصنف مقفیٰ و مسجع زبان استعمال کرتا ہے۔ لیکن جس زبان کی قواعد وہ لکھ رہا ہے وہ اس زبان سے مختلف ہے۔ اسمیں خالص ہندوستانی کا رنگ جھلکتا ہے اور مقامی یا صوبائی زبانوں سے متأثر شدہ زبان کو استعمال کرتا ہے۔ یہی وہ زبان ہے جو آج بھی بمبئی کے عوام کی بولی ہے اور ہر کس و ناکس کو ضرورتاً اسے استعمال کرنا پڑتا ہے۔

چند الفاظ اور جملے بطور نمونہ پیش کئے جاتے ہیں :-

جھاڑ بمعنی درخت   بھنجا بمعنی بھانجہ   بھنجی بمعنی بھانجی

آدمی کی جمع آدمیاں   tooth - دانت   teeth بمعنی بہت دانت

جھٹھا - جھٹا

میرا قلم مجھکو دیو یہہ میرا (قلم) نہیں ہے۔ Give me my pen, this is not mine (pen)

لکھیلا، لکھا ہوا - written ، لکھا - wrote ، لکھ - write ، پھاڑیلا - torn

پھاڑا - tore ، پھاڑ - tear

میں نے جواب پوچھا ہووے - میں پوچھ سکا ہووے - I may or can have asked

تم خوشحال ہو اسواسطے کہ تم بھلے ہو - you are happy because you are good

They came with him but they part away without him

وے اسکے ساتھ آئے لیکن اس کو چھوڑ کے گئے۔

بدل ہوے جوگ - changeable

محمد ابراہیم کی شخصیت ہمہ صفات سے متصف تھی۔ علمی و تعلیمی میدان میں انہوں نے لوگوں کی رہنمائی و رہبری کی۔ بلکہ مذہبی معاملات میں بھی اپنے ہم مذہب لوگوں اور بچوں کی رہنمائی کے لئے کام کیا ہے۔ مقبہ شافعی مسلک کے ماننے والے تھے۔ اسلئے انہوں نے ایک رسالہ وضو نماز کے نام سے لکھا۔ جسکا آغاز اسطرح کیا ہے :-

اب معلوم ہووے کہ یہ کتاب وضو نماز کا چھوٹاسا جز ہے۔ حضرت امام شافعی صاحب رحمتہ اللہ کے مذہب میں بچوں کو پہلے سیکھنے اور یاد کرنے کے

واسطے۔ اسکا نام وضو نماز کا مختصر بیان، اللہ تعالیٰ سب بچوں کو نیک توفیق بخشے اور علم نصیب کرے۔ آمین!

اس کتاب میں ارکان اسلام کا بیان ہے۔ زبان سادہ اور سلیس ہے جو بچوں کے لئے موزوں ہے۔ اس کتاب کے خاتمہ کی عبارت سے مولف کی محنت و کاوش پر روشنی پڑتی ہے اور اس زمانے کے صاحب علم و فضل لوگوں کے ناموں کا پتہ چلتا ہے۔

«اس چھوٹی کتاب میں وضو نماز وغیرہ کے ضروری حکم حضرت امام شافعی صاحب رضی اللہ عنہ کے مذاہب کے بہت تحقیقات سے لکھے ہیں کہ ان کو یہاں کے عالموں اور فاضلوں نے اپنی نظر فضائل و کمالات اثر سے مطالعہ فرما کے درست و صحیح ہونے کی روشنی بخشی ہے۔ اس صاحبوں کے اسم شریف یہ ہیں:

حضرت شریعت پناہ قاضی محمد یوسف مرگھے
حضرت حاجی رکن الدین صاحب آرائی قاضی صدر عدالت
حضرت مولوی معلم محمد ابراھیم صاحب خطیب جامع مسجد مدرس
حضرت مولوی محمد یونس صاحب حافظ
حضرت مولوی حسن محمد صاحب ہینداده کلیانکر
حضرت مولوی شیخ علی صاحب پٹیل تلوجکر

یہ کتاب ۱۲۵۶ ھجری میں مرتب کی گئی تھی۔ اسکے ساتھ ایک چھوٹی سی کتاب نورالایمان کے نام کی ہے جسکے متعلق انہوں نے لکھا ہے کہ:

«سو ان دونوں کتابوں میں بچوں کو چھوٹپن میں سیکھنے اور یاد کرنے کے واسطے بہت مختصر مذکور ہوا ہے۔»

اس کتاب کی ابتدا میں پانچ شعر اور پھر چار ابواب پر مشتمل نثر ہے:

خدا ہے ایک اور سب کا ہے خالق سبھی تعریف خاص اس کو ہے لائق
وہ ہے خاوند سب چیزوں پہ قادر جو کچھ چہتا ہے سو کرتا ہے ظاہر
خدا کے ہیں رسول افضل محمد خدا کے خلق میں اول محمد

تو ابراہیم پڑھ صلوات و تسلیم نبی اور آل و یاران پر تعظیم
کہ بخشے ہم کو اب ایمان کامل کرے نیکوں میں اپنے ہم کو داخل

ابواب مندرجہ ذیل ہیں :

(۱) ایمان و اعتقاد کے بیان میں (۲) اسلام کے بیان میں (۳) حضرت رسول اکرم کی آل مطہر و اصحاب مفخر کے مراتب کا وغیرہ تھوڑی ضروری معتبر باتوں کا بیان (٤) حضرت محمد کی معراج کا بیان

ان تمام کتابوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ منشی محمد ابراہیم مقبہ میں استادانہ صلاحیتیں بڑی تعداد میں موجود تھیں۔ بچوں اور مبتدیوں کی نفسیات و استعداد کو دیکھ کر انہوں نے ان موضوعات پر قلم اٹھایا ہے اور جو کچھ لکھا ہے وہ ایک ماہر استاد کی طرح اس زمانے کے تعلیم و تربیت کے اصولوں کی روشنی میں لکھا ہے۔ وہ یقیناً بمبئی میں ہندوستانی کے اولین معلم تھے، ہندوستانی کے پرستار ان پر جس قدر بھی ناز کریں کم ہے۔

سخاوت مرزا

پیم کہانی اور اس کا مصنف

پیم کہانی کے متعلق مولوی شیخ فرید صاحب ایم ۔ اے ۔ برھانپوری کا ایک مضمون رسالہ سبرس حیدر آباد مئی و جون سنہ ۱۹۵۶ء اور رسالہ معارف اعظم گڈھ دسمبر سنہ ۱۹۵۵ء میں شایع ہوا ہے ۔ صاحب موصوف کا ادعایہ ہے کہ پیم کہانی شیخ برھان الدین راز الہی رح المتوفی سنہ ۱۰۸۳ھ خلیفہ حضرت شیخ عیسٰی جند اللہ رح کی تصنیف ہے اور اہم استدلال یہ ہے کہ مولوی مطیع اللہ راشد کے مخطوطہ میں کاتب نے اسکو حضرت راز الہی رح کی تصنیف ہونا لکھا ہے ۔ ہم یہاں مختلف ادیبوں کے اقوال پیم کہانی کے مصنف کے متعلق درج کرتے ہیں :۔

جہاں تک ہم کو علم ہے پیم کہانی اور اسکے مصنف کا ذکر شاید سب سے پہلے مولانا حیات اللہ منعمی نے اپنی تالیف حجت العارفین میں کیا ہے جو سنہ ۱۲۰۴ھ کی تالیف ہے ۔ اس میں یہ لکھا ہے کہ حضرت میر سید دوست محمد برھانپوری رح نے فراق پیر میں پیم کہانی کہی تھی جو حضرت میر ابو العلا اکبر آبادی کے خلیفہ تھے ۔ دوسرے بزرگ مولانا سید شاہ محمد قاسم داناپوری ہیں جنہوں نے اپنی تالیف نجات قاسم میں اس مثنوی کا مصنف میر دوست محمد برھانپوری بیان فرمایا ہے ۔ تیسرے مولوی میر اکبر علی اکبر آبادی اڈیٹر ادیب و مؤلف سوانح میر ابو العلا اکبر آبادی قدس سرہ ہیں ۔ چوتھے مولوی سید علی بشیر اکبر آبادی مؤلف سوانح میر ابو العلا ہیں ، اور پانچویں مولوی سید عطا حسین بہاری مؤلف کیفیت العارفین و نسبت العاشقین مطبوعہ سنہ ۱۹۲۷ء ہیں ۔ اور چھٹے مولوی سید شاہ احید الدین اکبر آبادی ہیں جنہوں نے اپنی تالیف « اسرار ابو العلا » میں اسکا ذکر کیا ہے ۔ اور ساتویں مولوی افتخار احمد خلیل برھانپوری ہیں جنہوں نے اپنے ایک مضمون شعراء برھانپور مطبوعہ رسالہ اردو سنہ ۱۹۳۱ء صـ ۶۵۶ میں

اسکو میر دوست محمد برهانپوری کی تصنیف ہونا بیان کیا ہے اور یہاں تک لکھا ہے کہ نہ صرف پیم کہانی بلکہ مکتوبات میر ابو العلا رح کے مصنف و مؤلف حضرت ممدوح ہی ہیں۔ آٹھویں ہمارے ملک کے مشہور و معروف علامہ حضرت سید سلیمان ندوی مرحوم و مغفور نے نقوش سلیمانی ص ۴۱۱، میں پیم کہانی کا " مصنف علامہ میر دوست محمد برهانپوری " تحریر فرمایا ہے، نویں مؤلف تذکرۃ الکرام فی خلفاء اسلام مطبوعہ نولکشور کے صفحہ ۶۱۴ پر بھی یہی لکھا ہوا ہے۔ دسویں خود شیخ فرید صاحب نے ایک اور کتاب سلک گوہر کا حوالہ دیا ہے کہ اس کے مؤلف نے لکھا ہے کہ پیم کہانی میر دوست محمد برهانپوری کی تصنیف ہے۔ جس سے واضح ہے کہ مسٹر فرید نے " پیم کہانی " کے اصل مصنف کے متعلق زیادہ جستجو نہیں فرمائی، اور برهانپور کے بزرگ حضرت شیخ برهان الدین راز الہی قدس سرہ کے ساتھ کچھ خوش عقیدگی میں نہ صرف پیم کہانی بلکہ ان کی اور تصنیفات کے ضمن میں بعض اور مشہور بزرگوں کی نظموں کو بھی خلط ملط فرما دیا ہے اور حضرت موصوف ہی سے منسوب کردیا ہے اور فاضل مدیرین " سبرس " اور معارف نے اس پر کوئی نظر نہیں ڈالی، چنانچہ حضرت برهان الدین " راز الہی " کے مضمون میں جو پہلی نظم درج ہے وہ تو هندوستان کے مشہور و معروف بزرگ علامہ حضرت سید یوسف حسینی المعروف بہ راجو قتال قدس سرہ پدر بزرگوار حضرت سید محمد حسینی گیسودراز رح کی طرف منسوبہ تصنیف، مثنوی " تحفۃ النصایح " کی ہے، نہ کہ حضرت راز الہی رح کی اور تحفۃ النصایح کوئی غیر معروف تصنیف نہیں۔ کئی مرتبہ طبع اور شایع ہو چکی ہے اور اس کے دکھنی ترجمہ سے بھی حیدر آباد کے مؤلفین نے تعارف کرایا ہے۔ غرض وہی نظم مکتوبہ شیخ فرید صاحب تحفۃ النصایح مطبوعہ مطبع مخدومی کے صفحہ ۱۲۸ پر اسطرح درج ہے:-

یارب مرا گرداں چناں از راہ لطف و مرحمت
تا سگ شمارم اغنیا شاہاں نیارم در نظر

بہر حال موصوف سے ایک چوک ہوگئی ہے۔ پروفیسر شیخ فرید صاحب کے پیش نظر پیم کہانی کے تین نسخے ہیں۔ پہلا نسخہ ادارۂ ادبیات اردو حیدر آباد کا ہے اور

فاضل مضمون نگار نے تحریر فرمایا ہے کہ غالباً اس میں تقریباً پچاس دوھرے ھیں. لفظ " غالباً " کھٹکتا ہے، جبکہ اس نسخہ کی نقل صاحب موصوف کے پاس موجود ہے. دوسرا نسخہ جسکا موصوف نے حوالہ دیا ہے وہ مولانا سید مطیع اللہ راشد صاحب کا ہے. جسکے خاتمہ میں کاتب نے لکھا ہے کہ " تمت تمام شد پیم کہانی من تصنیف حضرت شاہ برہان الدین راز الہی مورخہ ۱۲ رجب دو شنبہ سنہ ۱۲۰۶ھ مقدمہ صورت اتمام یافت " (منقول از کرمنامہ راشد صاحب). تیسرا مخطوطہ کتبخانہ پیر محمد شاہ احمد آباد کا ہے، جسمیں صرف گیارہ دوھروں کی شرح ہے.

فاضل مضمون نگار نے جناب ارشد صاحب کے نسخہ پر اعتماد کر کے اسکو حضرت راز الہی کی تصنیف قرار دیا ہے. جو صحیح نہیں معلوم ہوتا. ان نسخوں کے جو اقتباسات درج کئیے ھیں اور جو آخری مناجات نقل کی ھے وہ تو وھی ھے جو کتبخانہ آصفیہ کے نسخوں میں موجود ہے، جو علی الترتیب ۱۲۲۷ھ، ۱۲۳۳ھ اور ۱۲۵۱ھ کے مکتوبہ ھیں اور حجت العارفین میں مولانا حیات اللہ منعمی رح نے جو ۱۲۰۴ھ کی تالیف ھے صرف ستائیس دوھرے بطور اقتباس نقل کئے ھیں، اس لحاظ سے سب سے پہلے اس کا ذکر مولانا منعمی نے فرمایا ھے جو جناب ارشد صاحب کے نسخہ سے بھی قدیم ھے اور لطف یہ ھے کہ شروح پیم کہانی مخزونہ کتبخانہ آصفیہ میں دو جگہ حضرت برہان الدین برہانپوری کے بعض اقوال درج ھیں اور حضرت موصوف کے نام کے ساتھہ " قدس سرہٗ " درج ھے، مثلا اسکے ص ۵ ھی پر لکھا ھے، شیخ برہان الدین برہانپوری قدس سرہ در کیفیت فنا فی اللہ اظہار نمود الخ اور ص ۸۴ پر تحریر ھے کہ " در ملفوظات حضرت شیخ برہان الدین برہانپوری قدس سرہ دیدہ شد " کہ میگوید دیدن حق ممکن نیست " جس سے یہ نتیجہ نکلتا ھے کہ اس کے شارح برخلاف فاضل مضمون نگار حضرت برہان الدین رح نہیں ھوسکتے. مولوی عطا حسین بہاری منعمی ابوالعلائی نے کیفیت العارفین و نسبت العاشقین میں لکھا ھے کہ " پیم کہانی کی دو شرحیں ھیں ایک تو خود حضرت میر دوست محمد برہان پوری کی لکھی ہوئی ھے اور دوسری انکے برادر طریقت حافظ محمد صالح قدس سرہ کی ھے اور یہ دونوں مولوی صاحب موصوف

کی نظر سے گذری ہیں۔ آخر الذکر کا ایک نسخہ کتبخانہ انجمن ترقی اردو علیگڈھ میں موجود ہے۔ مولوی شیخ فرید صاحب کی محولہ دو شرحوں اور کتبخانہ آصفیہ کی شرحوں سے باہمی مطابقت ہوتی ہے، اور یہ ثابت ہے کہ یہ شرح شیخ برہان الدین رح برہانپوری کی وفات کے بعد لکھی گئی۔ شیخ برہان الدین راز الہی رح کا وصال ۱۰۸۳ھ میں ہوا اور میر دوست محمد برہانپوری نے ۱۰۹۰ھ میں وفات پائی۔ اور اول الذکر شطاری اور آخر الذکر ابوالعلائی نقشبندی طریقہ کے پیرو تھے اور دونوں حضرات برہانپوری ہیں، بعض برہانپوریوں نے پیم کہانی کو حضرت راز الہی سے منسوب کردیا، جن کے پاس کوئی ایسی قوی دلیل نہیں ہے اور اکبرآبادیوں اور خانقاہ دانا پوریوں اور حیدرآباری ابوالعلائیوں نے اسکو میر دوست محمد برہانپوری سے منسوب کردیا ہے۔ مگر آخر الذکر فریق کے یہاں تو تواتر کے ساتھ پیم کہانی مولانا میر دوست محمد کی ہونا بیان کیا ہے اور ان کا ماخذ بھی اس وقت برہانپوریوں سے زیادہ قدیم ہے۔ اور بھی سن لیجئے کہ برسوں گزرے کہ اصل متن مثنوی پیم کہانی شمالی ہند کے مطبع مصطفائی میں طبع اور شایع ہوا تھا جس کا ایک نسخہ مولوی ڈاکٹر عبد الحق صاحب صدر انجمن ترقی اردو پاکستان کے کتبخانہ میں موجود ہے جو عرصہ ہوا کہ میری نظر سے گزرا تھا اور مولوی ابو محمد عمرالیافعی صاحب حیدرآبادی نے بابائے اردو کو ہدیۃ دیا تھا۔

ہمارا خیال ہے کہ پیم کہانی دراصل میر دوست محمد برہانپوری کی تصنیف ہے۔ حضرت موصوف سالہا سال تک علاقہ اتر پردیش اور پورب بنگال و بہار میں رہے اور علاقہ بنگال ہی سے پیر کی تلاش میں، حضرت میر ابوالعلا قدس سرہ کے کمالات روحانی و کشف و کرامات کو سن کر اکبرآباد تشریف لائے تھے اور اسی لیئے ہندی بھاشا سے خوب واقف تھے اور اس کے ابتدائی اشعار اور سوز و گداز سے ظاہر ہے کہ یہ فراق پیر میں جیسا کہ اکبرآبادیوں نے لکھا ہے، میر دوست محمد برہانپوری نے کہی ہے — اس کا مطلع اس کی اس طرح غمازی کر رہا ہے:

پیم کہانی کہت ہوں سنو سکھی تم آئے
پیا ڈھونڈن کو ہوں گئی آئی آپ گنوائے
باتوں باتوں بس جھرے دیکھت ہی گھر جائے
پیم گلی ات سانکری پی بن کچھ نہ سہائے
پیم لگو موہے آئے کے جیورا نکسا جائے
اے رے سکھی کچھ پیم کی بات کہو تک آئے
پیم نگر سوں آئے کے سدہ بدہ سبے رہے کون
سدہ بدہ یوں گھل جات ہے جیوں پانی میں لون
نا جانوں یہ جوڑا کا سون لاگو جائے
پہیں تک آوت نہیں رہی ہوں ماما کھائے

سری کرشن جی اور دوابہ گنگا و جمنا کی ایک تلمیح ملاحظہ ہے:

گؤ چراوت پھرت ہے نت اوتھر جمنا نیر
ایک چھن چین نہ دیت ہے چنچل نپٹ اہیر

بعض کا خیال ہے کہ میر دوست محمد برہانپوری کا مزار اورنگ آباد دکن میں ہے۔ شاہ مسافر اورنگ آبادی آپ کے خلیفہ تھے۔ مگر افتخار احمد خلش کا بیان ہے کہ آپ کا مزار برہانپور میں مسافر شاہ کے تکیہ میں ہے نہ کہ تکیہ مسافر شاہ اورنگ آباد بن چکی۔ مزید تحقیقات طالب ہے اور مولانا شاہ محمد حسن صابری نے تواریخ آئینہ تصرف مطبوعہ میں لکھا ہے کہ شاہ دوست محمد کا مزار الہ آباد اور مولد بھی۔ وہی اور وفات ۱۱۴۷ھ جو تعجب خیز ہے۔

عصمت جاوید

مولوی عبد الحق کا اسلوب نگارش

کسی ادیب کے اسلوب نگارش کا تجزیہ کرتے وقت سب سے پہلے ہمارا ذہن اسکے فکری جذباتی اور جمالیاتی پہلوؤں کی طرف جاتا ھے یعنی ہم یہ دیکھتے ھیں کہ اس ادیب نے صحت الفاظ و معانی کا خیال رکھا یا نہیں۔ اسکی تحریر میں سلاست و روانی کی خوبی ھے یا نہیں اور اسکے مافی الضمیر اور اسکی ادائیگی میں کس حد تک ہم آھنگی پائی جاتی ھے۔ یہ تو ھوا اسکا فکری پہلو، جہاں تک جذباتی پہلو کا تعلق ھے ہم یہ دیکھتے ھیں کہ اسکی تحریر میں زور بیاں، گرمی اظہار اور خیال کے ساتھ ساتھ احساس کو ظاھر کرنے کی قدرت ھے یا نہیں، اسکے علاوہ اس اسلوب کا جمالیاتی پہلو بھی ھمیں دعوت نظارہ دیتا ھے یعنی حسین بندشیں، دلفریب ترکیبیں خوبصورت تشبیہیں اور استعارے اور مترنم الفاظ ھماری توجہ اپنی طرف منعطف کرلیتے ھیں۔ اسلوب نگارش کا یہ تجزیہ مصنف کی شخصیت کو پس پشت ڈال کر بھی کیا جاسکتا ھے اور ھمارے تنقیدی ادب میں اب سے چند دہ سالوں قبل تک اس پر عمل بھی ھوتا رھا ھے لیکن یہ تجزیہ اس لئے نا کافی ھے کہ اسلوب کے فکری، جذباتی اور جمالیاتی پہلوؤں کے سوتے ادیب کی شخصیت سے پھوٹتے ھیں اور اسلوب نگارش کا تعلق صرف جملوں کی ساخت، الفاظ کی نشست، بندش کی چستی فقروں کی برجستگی اور فصاحت و بلاغت کی چمن بندی سے نہیں ھوتا، یہ در اصل اسلوب کے مظاھر ھیں۔ اسکا سرچشمہ نہیں، اس کا سرچشمہ ادیب کی انفعالی مگر فعال شخصیت میں رو پوش ھوتا ھے۔ ادب سماجی تخلیق ھونے کی حیثیت سے ایک عام ملکیت ضرور ھے لیکن اسلوب پر ادیب کی اجارہ داری ھوتی ھے۔ اسی لئے نیومن ادب کو "زبان کے ذاتی استعمال" کا نام دیتا ھے۔ سائنس میں عام یا زیادہ سے زیادہ اصطلاحی زبان کا استعمال ھوتا ھے۔ اسکا معروضی نقطۂ نظر سائنس داں کی شخصیت کو کافی حد تک محو کردیتا ھے۔ ہم یہ نہیں پوچھتے کہ ڈارون کا اسلوب نگارش کیا تھا۔ نہ یہ جاننا چاھتے

ہیں کہ نپولین کی «طرز گفتار» کیا تھی، لیکن ادب کے معاملہ میں یہی سوال بنیادی حیثیت اختیار کرلیتا ہے اسلئے کہ اگر ادب پر شخصیت کے توسط سے زندگی کی چھاپ نہ پڑے تو ہم اسے کسی صورت میں ادب ماننے کے لئے تیار نہیں ہونگے جسطرح ایک عام آدمی کی تربیت، ماحول اور اسکا مزاج اسکے انداز فکر اور طرز گفتار و کردار کو متعین کرتے ہیں، اسی طرح ایک ادیب کی افتاد طبع، اسکا مبلغ علم، نظریہ حیات و فن، قوت مشاہدہ ذہنی اپج اس تک پہنچا ہوا تہذیبی ورثہ، ثقافتی سرمایہ، ادبی روایات ہئیت و مواد میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے تقاضے اور موضوع بیان سے اسکی گہری یگانگت یہ سب ملکر اسکے اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں. اسلئے کسی ادیب کے اسلوب نگارش کا تجزیہ کرنے کے لئے صرف یہ کہہ دینا کافی نہیں ہے کہ فلاں شاعر کے کلام میں سلاست، روانی اور سادگی پائی جاتی ہے. یا فلاں انشا پرداز کی تحریر میں غضب کا جوش یا رنگینی ہے بلکہ اس سلسلہ میں زیر نظر ادیب کی شخصیت، اسکا ماحول، اسکا موضوع ادبی روایات سے متعلق اسکا نقطئہ نظر اور اسی قسم کے متعلقہ مسائل زیر بحث آنے چاہئیں.

اسلوب بیان کی تشکیل میں بعض اوقات شعور کو بھی دخل ہوتا ہے. اس لئے کہ شخصیت زبان و مکان کی تخلیق ہونے کے باوجود ایک حد تک فعال بھی ہوتی ہے. ایسی صورت میں تصنع کا امکان بڑھ جاتا ہے. ایسے ادیب کو جو شعوری طور پر کوئی مختصر رنگ اپناتا ہے. نقال کہنا تو مشکل ہے خصوصاً اس صورت میں جب وہ اخفائے فن کے فن سے بھی واقف ہو لیکن اس کا درجہ یقیناً اس ادیب سے کمتر ہے جو غیر شعوری طور پر کسی خاص اسلوب کا مالک ہوتا ہے.

مولوی عبدالحق ان معنوں میں اعلیٰ درجہ کے فنکار تھے کہ انہوں نے صاحب طرز انشاپرداز بننے کی کبھی شعوری کوشش نہیں کی بلکہ اپنے تاثرات و احساسات کو زبان کے مناسب مادی پیکر میں ظاہر کرنے کی سعئی مشکور اس انداز سے کرتے رہے کہ ان کی تحریروں میں انشاپردازی کا رنگ خود بخود ابھر آیا اور

ان کی شخصیت کا عکس ان کی تحریروں میں خود بخود جھلکنے لگا. انہوں نے اپنی زندگی میں حیات انسانی کے کئی نشیب و فراز دیکھے تھے، ان کے دیکھتے دیکھتے خود اردو ادب میں کئی نئی تحریکیں چلیں، ادب میں کئی ناکام و کامیاب فنی تجربے کئے گئے. اردو کے اسالیب بیان نے نئے نئے روپ دھارے. سرسید ناصر علی خان، حالی، آزاد، شبلی، شرر، نذیر احمد، خلیقی دہلوی، رفیعی اجمیری، سلطان حیدر جوش، ابو الکلام آزاد، خواجہ حسن نظامی، فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، مسعود حسن ادیب، عبد الماجد دریا بادی، سجاد انصاری، مہدی افادی ریاض خیرآبادی، نیاز فتحپوری وغیرہم کے اسالیب بیان ان کی نگاہوں سے گزرے ہوں گے. ان کے دیکھتے دیکھتے ایسے انشا پرداز بھی ابھرے جو حقیقی انشا پرداز تھے اور ایسے بھی جو نام نہاد نقاد تھے اور تنقید میں انشا پردازی کے جوہر دکھاتے تھے، یہ سب کچھ ہوا لیکن ان کے اسلوب نگارش کا دھارا شان بےنیازی کے ساتھ اپنے ہی خطوط پر بہتا رہا. انہوں نے سوانے سرسید، حالی اور نذیر احمد کے اسالیب کے کسی اور کا اثر مطلق قبول نہیں کیا.

ان کے مزاج نے ادب کے جس شعبہ کو اختیار کیا وہ ایسا نہیں تھا جس میں معروضی نقطۂ نظر شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتا ہے، انہوں نے اپنے لئے نظم کا نہیں بلکہ نثر کا ذریعہ منتخب کیا جس میں موضوع کے اعتبار سے معروضی اور موضوعی دونوں نقاط نظر کی گنجائش ہے. چونکہ ان کے ادبی مزاج میں ان دونوں نقاط نظر کی صلاحیت تھی اس لئے جہاں وہ ایک محقق، مورخ، «واقف لسانیات» اور نقاد تھے وہاں ایک انشا پرداز کا تخیل اور دل گداختہ بھی رکھتے تھے اس لئے ان کا اسلوب بعض مقامات پر تو انتہائی باقاعدہ (Exact)، تجزیاتی اور سائنٹفک ہے لیکن موضوع کی مناسبت سے کہیں انتہائی شاعرانہ اور کہیں خطیبانہ بھی ہوجاتا ہے، کہیں طنز کی تلخی بھی اور کہیں زخم پر انگلی رکھنے کے بعد مرہم لگانے کا مربیانہ انداز بھی. وہ ایک محقق اور نقاد ضرور تھے لیکن «جذبات لطیفہ» اور «وجدان قلب» کو بڑی اہمیت دیتے تھے مولوی

چراغ علی کے طرز تحریر پر تبصرہ فرماتے ہوئے لکھتے ہیں ، جس بات کو وہ لیتے ہیں اس پر اس خوبی اور جامعیت سے بحث کرتے ہیں کہ پھر اس میں کسی اور اضافہ کی گنجائش نہیں رہتی البتہ ایک کسر ان کی مذہبی تصانیف میں ضرور نظر آتی ہے اور وہ یہ کہ ان کی تحریر میں گرمی نہیں اور یہ معلوم ہوتا ہے کہ سرد مہر منطقی ایک ایسے مبحث پر جس سے اسے دلچسپی ہے بحث کر رہا ہے اور واقعات اور دلائل و براہین پیش کر کے بال کی کھال نکال رہا ہے۔ حالانکہ مذہب کو منطق و استدلال سے اتنا تعلق نہیں جتنا کہ انسان کے ، جذبات لطیفہ ، یا ، وجدان قلب سے ہے ، اور یہی ، جذبات لطیفہ ، اور ، وجدان قلب ، جو ادب کے لئے بھی روح کا درجہ رکھتے ہیں۔ انہیں جہاں ایک غیر متعصب مولوی بناتے ہیں۔ وہاں ان میں ایک انشا پرداز کو بھی جنم دیتے ہیں لیکن ان کی طبیعت کا توازن انہیں نہ تو ذکاء اللہ بننے دیتا ہے اور نہ محمد حسین آزاد ، نیکی و بدی کیا ہے ، اخلاق کیا ہے ، صحت کسے کہتے ہیں ، ذوق کس چیز کا نام ہے ، اگر ان سب باتوں پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان سب کا مدار اعتدال پر ہے ۔ ، مولوی صاحب مسلک اعتدال صرف عقلی اعتبار سے پسند نہیں کرتے تھے بلکہ یہ ان کے مزاج میں رچا ہوا تھا اور یہ خوبی ان کے اسلوب کی بھی نمایاں خصوصیت بن گئی ہے۔ اسی اعتدال نے ان میں میانہ روی پیدا کی۔ انہیں تعصب سے نفرت سکھائی۔ اسی مسلک نے ان کے دل میں اردو زبان سے والہانہ محبت پیدا کی اس لئے کہ ان کی نظر میں یہ زبان ، کسی خاص فرقے یا کسی خاص ملت کی نہیں ہے۔ اس پر دنیا کی تین بڑی قوموں نے عرق ریزی کی ہے ، ھندو اس کی ماں ہیں ، مسلمان اس کے باوا ھیں اور انگریز اس کے گاڈ فادر ہیں ، لفظ ، مولوی ، ان کے نام کا جزو بن گیا ہے اس کے باوجود وہ کبھی ، نرے ملا ، نہیں بنے ۔

مولوی عبد الحق کی شخصیت میں جہاں توازن بے تعصبی اور وسیع القلبی تھی وہاں راست گوئی ، کم سخنی ، خلوص اور واضح غور و فکر کی عادت یہ سب ان کی شخصیت کے اجزائے ترکیبی تھے۔ وہ عملی زندگی میں بھی کم سخن اور اپنی

تحریروں میں بھی کفایت لفظی کے قائل تھے۔ ان کی تحریروں میں طویل جملے شاذ ہی ملیں گے لیکن ان کے الفاظ کی کفایت یا ان کے جملوں کا اختصار ان کے خیالات کے "اختصار" پر دلالت نہیں کرتا تھا اور نہ جملوں کا اختصار میکانیکی تھا۔ یہ بات ان کے اسلوب کو خواجہ حسن نظامی کی "مختصر نویسی" سے ممتاز کرتی ہے۔ ان کی تحریروں میں سادگی کے ساتھ پرکاری بھی ہے۔ اپنی تصنیف "سرسید احمد خاں" میں ایک جگہ فرماتے ہیں "سادگی و پرکاری کمال صناعی ہے اس میں ادب بھی شامل ہے۔ سادہ زبان لکھنا آسان نہیں۔ سادہ زبان لکھنے کے یہ معنی (کذا) نہیں کہ آسان لفظ جمع کردئے جائیں۔ ایسی تحریر سپاٹ اور بے مزہ ہوگی۔ سلاست کے ساتھ لطف بیان اور اثر بھی ہونا چاہیے — تحریر یا تقریر کا مقصد ہوتا ہے کہ لوگ اسے سمجھیں اور اس کے اثر کو قبول کریں اور لطف اٹھائیں، اگر یہ نہیں تو تحریر ہو یا تقریر محض بیکار اور تضئیع اوقات ہے۔ بیان میں سادگی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب قائل کے ذہن میں موضوع کا ہر پہلو واضح ہو اور یہ بات اس وقت حاصل ہوتی ہے جب اس میں صحیح سے زیادہ واضح غور و فکر کی عادت ہو۔ مولوی عبدالحق ایک سلجھا ہوا ذہن رکھتے تھے۔ وہ جو کچھ لکھتے تھے اسے اچھی طرح سمجھنے کے بعد اور دل میں محسوس کر کے لکھتے تھے، خیالات پر ان کی گرفت بڑی مضبوط ہوتی تھی اور اسی واضح غور و فکر کی عادت نے ان کی تحریر میں غضب کی روانی اور سلاست پیدا کی ہے۔ واضح غور و فکر کا طرز تحریر پر کیا اثر پڑتا ہے خود انہی کی زبانی سنیے "ہم آسان اسلئے نہیں لکھتے کہ آسان لکھنا آسان نہیں بہت مشکل ہے، اول تو لکھنے والے کو زبان پر پوری قدرت ہو، جس خیال کو وہ ادا کرنا چاہتا ہے وہ ہمارے ذہن میں اسقدر صاف اور روشن ہو اور اس کا ہر پہلو اس قدر جچا ہوا ہو کہ ہم لکھنے بیٹھیں تو صفحہ کاغذ پر موتی کی طرح ڈھلکتا ہوا نظر آئے۔ جب خیال خود ہمارے ذہن میں سلجھا ہوا نہیں ہوتا تو بیان بھی مبہم اور تاریک ہوتا ہے اور اس وقت مشکل الفاظ پیچیدہ طرز بیان کی آڑ لینی پڑتی ہے": ان کی فلسفیانہ تحریروں (مثلاً ان کا طویل مقدمہ معرکۂ مذہب و سائنس) میں بھی ڈھونڈھے سے شاید ہی ژولیدہ بیانی کی کوئی مثال ملے۔

راست گوئی انکے اسلوب کا دوسرا جوہر ہے ۔ وہ مختصراً الفاظ میں دوسروں کے متعلق بے لاگ رائے دیتے تھے لیکن جس چیز نے انکے اسلوب کو حد درجہ حسین دلاویز اور پرتاثیر بنا دیا ہے ۔ وہ انکا خلوص ہے جس نے انکے فکر کو جذبہ میں سمو دیا تھا ۔ انہوں نے "چند ہم عصر" میں آزاد اور فرحت اللہ بیگ کی طرح افراد کی ظاہری ہیئت کی قلمی تصویریں نہیں کھینچیں بلکہ اپنی جانی پہچانی شخصیتوں کی سیرت کے نمایاں پہلو صرف منتخب واقعات کے پس منظر میں پیش کئے ہیں لیکن اسکے باوجود یہ تحریریں "واقعات کی کھتونی" کے ضمن میں نہیں آتیں ، انکی ادبی حیثیت مسلم ہے ۔ ان تحریروں میں وہ افسانویت بھی نہیں ملتی جو ہمیں آزاد و فرحت کے یہاں ملتی ہے لیکن چونکہ ان میں کہنے والے کا خلوص ، اسکی تیز نظریں ، اسکی ہمدردی ، اسکا متوازن نقطہ نظر اور جچا تلا انداز شامل ہے اسلئے یہ تحریریں خاکہ نگاری کی شعوری کوششیں نہ ہونے کے باوجود خاکہ نگاری کی منفرد مثالیں بن گئی ہیں ۔ ان تحریروں میں فکر و جذبہ کا جو امتزاج خارجی واقعات کا جو داخلی اظہار اور معروضیت و موضوعیت کی جو حسین آمیزش پائی جاتی ہے اسکی مثال اردو ادب میں سوائے خطوط غالب کے اور کہیں نہیں ملتی ۔ فرق صرف یہ ہے کہ غالب کے خطوط میں روز مرہ کے واقعات ہیں اور مولوی عبد الحق کے خاکوں میں سیرت کے حسین و جمیل اور جیتے جاگتے نقوش ۔

مولوی عبدالحق کی شخصیت اور انکے اسلوب نگارش کا ذکر چھڑ جائے تو سر سید اور حالی کا ذکر ناگزیر ہوجاتا ہے اور یہ امر واقعہ ہے کہ مولوی عبدالحق کا خمیر انہی دونوں دلاویز شخصیتوں کے حسین امتزاج سے اٹھا ہے ۔ وہ سر سید ہی کے تربیت یافتہ سپاہی تھے جن سے انہوں نے جوش عمل ، درایت پسندی (rationalism) ، جذبۂ ایثار ، علمی سرگرمی اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی دھن ، اردو زبان کو صرف ادبی نہیں بلکہ علمی زبان بنانے کی لگن ، ذریعہ تعلیم کے لئے انگریزی کے برخلاف ملکی زبان کے استعمال کا نقطہ نظر سبھی کچھ سیکھا ۔ سرسید نے جسطرح اردو نثر کو مسجع و مقفٰی عبارتوں کی بھول بھلیوں سے نکالا تھا وہ انکی نظر میں تھا ۔ اپنے مافی الضمیر کو بے کم و کاست ٹھیٹ انداز میں

پیش کردینا سرسید کی تحریر کی خصوصیت تھی، ناممکن تھا کہ عبدالحق زبان کے اس ترقی پسند رجحان سے متاءثر نہ ہوتے. وہ تہذیب الاخلاق کی ادبی خدمات کا ذکر کرتے ہوئے اپنی تصنیف « سرسید احمد خاں » میں لکھتے ہیں « متین، سادہ اور خوشگوار نثر لکھنا اسی نے سکھایا، حقیقت یہ ہے کہ اردو نثر میں جو انقلاب اور ترقی ہم اسوقت دیکھتے ہیں اور اسمیں جو وسعت اور ادبی علمی صلاحیت پائی جاتی ہے وہ سید کا طفیل ہے ». سرسید اور انکی کارگزاریوں کا ذکر کرتے وقت انکا اسلوب پرجوش اور خطیبانہ ہوجاتا ہے. یہاں انکے مقدمۂ « اعظم الکلام فی ارتقاء الاسلام » سے ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے جس میں نہ صرف سرسید کے متعلق انکے تاءثرات ملتے ہیں بلکہ خود انکے اسلوب پر بھی روشنی پڑتی ہے. چونکہ غدر کے بعد ہندوستان مسلمان جن حالات سے گزر رہے تھے، ان کا علم رکھنے کے بعد ہی ہم سرسید کی کارگزاریوں کی قدر و قیمت کا تعین کرسکتے ہیں اسی لئے مولوی عبدالحق نے پہلے جو ان مسلمانوں کی زبوں حالی اور انکی بے سرو سامانی کا نقشہ کھینچا ہے اسے دیکھیے الفاظ کس قدر سادہ مگر انداز بیاں بالراست دل میں اتر جانے والا ہے. فرماتے ہیں « غدر ۱۸۵۷ء سے مسلمانان ہند کی حالت میں ایک انقلاب عظیم پیدا ہوا، اگرچہ اقبال کبھی کا منہ موڑ چکا تھا لیکن پھر بھی برائے نام باریک سا پردہ آنکھوں کے سامنے حائل تھا. اس پردے کے اٹھتے ہی ادبار کی بھیانک اور مہیب تصویر نظروں کے آگے پھر گئی — اخوت اور محبت کے اثر دلوں سے محو ہوچکے تھے. البتہ مذہب سے محبت ضرور تھی مگر وہ بھی نادان دوست کی محبت سے زیادہ نہ تھی. حکومت جا چکی تھی. اقبال منہ موڑ چکا تھا، دولت سے بہرہ نہ تھا، علم پاس نہ تھا، اغیار تو اغیار خود یار و مددگار جان کے لیوا تھے. آفات کا نزول تھا، ادبار کی چڑھائی تھی — مسلمانوں کی حالت اس وقت اس بے سرو سامان اور لٹے ہوئے قافلے کی سی تھی جو ایک لق و دق صحرا میں جا نکلا ہے، جہاں راستہ کا نشان گم ہے زاد راہ مفقود ہے، ہر طرف سے طوفان بپا ہے مگر اس پر بھی ایک دوسرے سے لڑتے مرتے ہیں. » اس پس منظر میں سرسید کی کرم وقار شخصیت کا ابھرنا مولوی صاحب ہی کے الفاظ میں دیکھیے « وہ

کوئی انوکھا شخص نہ تھا، ہماری ہی سوسائٹی میں اس نے پرورش پائی تھی. وہ کوئی عالم فاضل نہ تھا، مالدار اور دولت مند نہ تھا، صاحب جاہ (و) ذی اثر نہ تھا؛ وہ ہر لحاظ سے ایک معمولی آدمی تھا لیکن ہاں اسے ایک دل ملا تھا جس میں درد اور واقعات سے متاثر ہونے کی صلاحیت تھی. لیکن کیا کسی اور کے دل میں درد نہ تھا، ہوگا اور ممکن ہے کہ اس سے زیادہ ہو لیکن اگر ذرا درد بھی درد ہوا تو پھر انسان اس کے جذبہ اور زور میں اپنے تئیں نہیں سنبھال سکتا مگر اس درد کے ساتھ اسے دماغ بھی ویسا ہی عطا ہوا تھا، اور دل و دماغ کی یہ دونوں خوبیاں عبد الحق میں بھی موجود تھیں جنہوں نے سرسید کی مشن کی صرف ایک شاخ یعنی خدمت زبان اردو کو اپنے لئے مختص کرلیا اور وہ بھی اس طرح کہ قوم سے "بابائے اردو" کا خطاب حاصل کرکے رہے اور "بیسویں صدی کے سرسید" کہلائے.

اس کے علاوہ مولوی عبد الحق کو حالی کا جانشین بھی کہا جاتا ہے اور یہ بات غلط بھی نہیں. انہوں نے مولوی حالی کی سیرت پر جو تبصرہ کیا ہے اس میں سے جستہ جستہ فقرے یہ ہیں "مولانا کی سیرت میں یہ دو ممتاز خصوصیتیں تھیں، ایک سادگی اور دوسری درد دل — مولانا حالی جیسے پاک سیرت اور خصائل کا بزرگ مجھے ابھی تک نہیں ملا — خاکساری اور فروتنی خلقی تھی — بہت ہی رقیق القلب تھے — تعصب ان میں نام کو نہ تھا — نام و نمود چھو کر نہیں گیا تھا — ان کا ذوق شعر اعلیٰ درجہ کا تھا — مخالفت سہنے کا ان میں عجیب و غریب مادہ تھا -- ضبط اور اعتدال ان کے دو بڑے اوصاف تھے -- مولانا نے دنیاوی جاہ و مال کی کبھی ہوس نہیں کی -- مروت کے پتلے تھے - طبیعت میں حیا تھی -- ہم عصروں اور ہم چشموں کی رقابت پرانی چیز ہے. مولانا اس عیب سے بری معلوم ہوتے ہیں. -- وہ بڑے شگفتہ مزاج اور خوش طبع تھے -- شرافت اور نیک نفسی ان پر ختم تھی --" مولوی صاحب نے مذکورۂ بالا مضمون میں مولانا حالی کی "مدلل مداحی" نہیں کی ہے بلکہ مولانا حالی کے متعلق اپنے تاثرات خلوص دل سے پیش کئے ہیں. اگر ہم مولوی صاحب کی سیرت کا مطالعہ کریں تو ہمیں خود ان کی ذات میں کم و بیش وہی خوبیاں

ملیں گی جو انہوں نے مولانا حالی میں پائی ہیں۔ وہی مزاج کی سادگی، وہی خلوص مقصد، وہی جرأت اعتقاد، وہی لب و لہجہ کا دھیما پن، وہی افکار و آرا میں توازن وہی جچا تلا انداز، وہی متانت، وہی ذوق خود نمائی سے گریز، وہی افہام و تفہیم کا معلمانہ انداز، وہی وضع داری، وہی شریف النفسی۔ اگر حالی نے قوم کی فلاح کے لیئے "مسدس حالی" کو جلب منفعت کا ذریعہ نہیں بنایا تو مولوی عبدالحق نے بھی درسیہ عثمانیہ کے تحت اپنی مرتب کردہ ریڈروں اور "قواعد اردو" سے حاصل ہونے والی آمدنی انجمن ترقی اردو اورنگ آباد کے لیئے وقف کردی تھی۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کے اور حالی کے اسلوب میں حیرت انگیز مماثلت نظر آتی ہے۔ یہ مماثلت خوشہ چینی یا نقالی کا نتیجہ ہرگز نہیں ہوسکتی۔ حالی اردو زبان کو ہندو اور مسلمانوں کی مشترکہ میراث سمجھتے تھے اور انہوں نے مسلمان ادیبوں کو سنسکرت یا کم سے کم "برج بھاشا" سیکھنے کی تلقین کی تھی۔ اس کو وحید الدین نے آگے بڑھایا مگر یہ سب حضرات اپنی تحریروں میں اس کا کوئی عملی ثبوت پیش نہیں کرسکے۔ مولوی عبدالحق نے اپنے پیر معنوی کے مسلک کو تسلیم ہی نہیں کیا بلکہ اسے عملی جامہ بھی پہنایا اور اپنی تحریروں میں زیادہ سے زیادہ ہندی الفاظ استعمال کرنے کی نظیر قائم کی، یہی نہیں بلکہ انہوں نے علمی بحث میں بھی بول چال کے الفاظ استعمال کئے ہیں، اس کی اصل وجہ زبان سے متعلق ان کا مخصوص نقطہ نظر ہے۔ وہ عوامی بول چال کو ادبی درجہ دینے کے حق میں تھے اور ڈپٹی نذیر احمد کے طرز تحریر کو سراہتے تھے جن کا شمار ان کی نظر میں "محسنین اردو" میں تھا۔ عام بول چال کے متعلق ان کی رائے یہ تھی کہ "وہ زبان کیلئے بمنزلہ دل کے ہے جس سے ہر وقت اسے خون پہنچتا رہتا ہے اور جس وقت یہ رسد بند ہوجاتی ہے تو زبان سوکھنی شروع ہوجاتی ہے اور کتابوں کے اوراق میں بند ہو کے رہ جاتی ہے۔ تمام دنیا کی جو مردہ زبانیں کہلاتی ہیں اسیطرح مردہ ہوئیں۔ کیا ہم اردو کو بھی محدود مفلوج اور مردہ کرنا چاہتے ہیں۔" انہوں نے اپنی تحریروں میں ہندی کے جو اکثر الفاظ استعمال کئے ہیں وہ باستثنائے چند سرسید کے الفاظ میں تاج گنج کے روضہ میں سنگ مرمر پر عقیق و یاقوت و زمرد کی پچی کاری سے کم نہیں۔

مولوی عبدالحق کچھ باتوں میں حالی سے مختلف بھی ہیں۔ ایک نمایاں اختلاف مزاج کا ہے۔ حالی مروت کے پتلے تھے اسلئے اپنے نکتہ چینوں کے اعتراضات کا جواب خاموش رہ کر دیتے تھے ع سب کچھ کہا انہوں نے پر ہم نے دم نہ مارا انکا مسلک تھا۔ مولوی عبدالحق حالی کے مقابلہ میں زیادہ صاف گو تھے۔ ان کی پسند اور ناپسندیدگی دونوں حالی کے مقابلہ میں زیادہ شدید تھیں اس لئے ان کی تحریروں میں کہیں کہیں جذباتی شدت کی بدولت بلا کا زور پیدا ہوجاتا ہے وہ طنز کے تیر و نشتر بھی استعمال کرتے ہیں اور کبھی کبھی شوخی و ظرافت سے بھی کام لیتے ہیں۔ مولانا حالی کے طرز تحریر کو احسن مارہروی نے ایک ایسے دریا سے تشبیہ دی ہے، جو بغیر کسی جوش و خروش کے پورے وقار و عظمت کے ساتھ بہا چلا جاتا ہے، لیکن مولوی صاحب کا اسلوب نگارش ایسا دریا ہے جسکی خاموش لہروں میں کبھی کبھی طوفان بھی اٹھتے ہیں۔ حالی اور عبدالحق دونوں تشبیہات و استعارات اپنی تحریروں کو سجانے کیلئے نہیں بلکہ اپنا مافی الضمیر واضح طور پر پیش کرنے کے لئے استعمال کرتے ہیں لیکن مولوی عبدالحق کبھی کبھی ان سے انتقال تاثر کا بھی کام لیتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ مولانا محمد علی جوھر کی آتش مزاجی کا ذکر ان الفاظ میں فرماتے ہیں، بعض اوقات ذراسی بات پر اسقدر آگ بگولہ ہوجاتا تھا کہ دوستی اور محبت طاق پر دھری رہ جاتی تھی۔ دوست بھی اسکے جاں نثار اور فدائی تھے۔ لیکن اسطرح بچتے تھے جیسے آتش پرست آگ سے بچتا ہے، حالی کے برخلاف مولوی عبدالحق اپنے حریف کو معاف کرنا نہیں جانتے تھے اسلئے ایسے مقامات پر انکی تحریر میں طنز کی تلخی بڑی شدید اور حریف پر انکی ضرب بڑی کاری ہوتی ہے۔ شبلی نے حیات جاوید کو جس انداز سے "کتاب المناقب"، "مدلل مداحی" اور "کذب و افترا" کا آئینہ کہا تھا وہ بات مولوی صاحب کے دل میں ترازو ہوگئی تھی۔ اس لئے جب اور جہاں بھی موقع ملا وہ شبلی پر وار کرنے سے نہیں چوکے۔ یہ بات حالی میں نہیں تھی بلکہ خود شبلی میں موجود تھی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ شبلی اپنی انا کی وجہ سے کچھ معاصرین کو خاطر میں نہیں لاتے تھے اور مولوی عبدالحق ان لوگوں کو خاطر میں نہیں لاتے تھے جن میں انا ہو۔

جیسا کہ کہا جاچکا ہے مولوی صاحب کو تعصب اور تنگ نظری سے بڑی چڑ تھی. اس لئے جب مولویوں نے ڈپٹی نذیر احمد کی « امہات الامہ » کے تمام نسخے صرف اس جرم میں نظر آتش کر دیے کہ اس میں مقدس ہستیوں کی شان میں چند ایسے فقرے استعمال ہوئے ہیں جن سے ان کی کسر شان کا پہلو نکلتا ہے تو مولوی عبد الحق تنگ نظروں کا یہ مظاہرہ برداشت نہیں کرسکے. انہوں نے اس واقعہ کی تصویر ایسے محاکاتی اور جذبات سے بھرپور انداز میں کھینچی ہے کہ ان کے دل پر لگا ہوا کاری زخم اور مولویوں کی تنگ نظری کی بھیانک تصویر دونوں واضح طور پر نگاہوں کے سامنے آتے ہیں. پوری عبارت کو مہدی الافادی کی اصطلاح میں « ادب العالیہ » میں جگہ ملنی چاہیے. اقتباس طویل ضرور ہے لیکن اسکی ادبی اہمیت کو دیکھتے ہوئے ضروری نہیں کہ اقتباس پیش کرنے والا معذرت خواہ ہو. فرماتے ہیں « امہات الامہ کا شائع ہونا تھا کہ دلی میں ایک ہنگامہ بپا ہوگیا. مولوی تو پہلے ہی سے ان سے (ڈپٹی نذیر احمد سے) جلے بیٹھے تھے انکی بن آئی. خوب جلے (دل کے) پھپھولے پھوڑے، مخالفت میں رسالے چھپوائے، طرح طرح کے بہتان باندھے. کفر کے فتوے لکھے اور بدنام کرنے میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی. طرح طرح سے عوام کو بھڑکایا یہاں تک کہ بعض تو جان کے لاگو ہوگئے اور مرنے مارنے پر مستعد ہو بیٹھے. یہ غدر دلی سے اٹھا اور دوسرے مقامات تک پہنچا لیکن سب سے حیرت انگیز اور عبرت ناک واقعہ یہ ہے کہ اس کتاب کے چھپنے کے بعد ندوۃ العلماء کا جو اجلاس دلی میں ہوا، اسمیں تو علماء کرام موجود تھے ہی انہوں نے باہم مسکوٹ کر کے امہات الامہ کی تمام جلدوں کو جو ابتدائی طوفان کے بعد شہر کے بعض معززین نے مولانا کی سخت منت سماجت کر کے ایک صاحب کے پاس رکھوادی تھیں اور بکری موقوف کرادی تھی، منگوائیں اور اپنے سامنے اِن کتابوں کا ڈھیر لگوایا، اس کے بعد کیا ہوا اسکا « آنکھوں دیکھا حال » مولوی صاحب کی زبانی سنئیے « اور ان میں سے ایک[1] مولوی نے زیادہ تر ثواب کمانے کیلئے آگے بڑھکر مٹی کا تیل

---

۱ اس واقعے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے حبیب الرحمان خان شروانی فرماتے ہیں مٹی کا تیل لا کر دو پہر رات کو جس نے رسالوں پر ڈالا تھا وہ میں ہی تھا. اتفاق یہ کہ جلانے کے بعد آندھی نے خاکستر اڑا دی اور بارش نے جگہ صاف کردی.

چھڑکا اور بسم اللہ کہہ کر آگ لگادی۔ اس کے شعلوں کی روشنی مولویوں کے مقدس چہروں پر پڑ رہی تھی اور انکی آنکھوں کی چمک اور چہروں کی بشاشت سے اس خوفناک دلی مسرت اور باطنی اطمینان کا اظہار ہورہا تھا جو ایک خونخوار درندے یا سنگ دل انسان کی صورت سے انتقام لیتے وقت ظاہر ہوتا ہے۔ اگر حکومت کا ڈر نہ ہوتا تو مولانا نے مرحوم بھی اس آگ میں جھونک دیے جاتے۔ یہ منظر قابل دید تھا۔ مولویوں کا یہ حلقہ زمانۂ وسطی کے ان پادریوں کی یاد دلاتا تھا جنھوں نے کتابیں تو کتابیں ہزاروں بے گناہ زندہ دھکتی آگ میں جھونک دیے، کڑکڑاتے تیل کے کڑاھوں میں ڈال دیے، گلوں میں پتھر باندھ کر بہتے دریا میں ڈبو دیے، کتوں سے پھڑوا دیے، اور طرح طرح کے عذاب دے دیکر اور عجیب و غریب شکنجوں میں کس کس کر سسکا سسکا کر مار ڈالے۔ ان کے سامنے راکھ کا ڈھیر ایک تودۂ عبرت تھا جو بیسویں صدی کے روشن زمانے کی ایک عجیب یادگار تھا۔ یہ راکھ اس قابل تھی کہ اس کی ایک ایک چٹکی بطور یادگار کے سینوں میں بند کرکے رکھ لی جاتی تاکہ آئندہ نسلیں اسے سامنے رکھ کر ان علماء کرام و مصلحان ملک و ملت کی ارواح پاک پر فاتحہ دلاتیں اور ان کے حق میں دعائے خیر کراتیں، مولوی صاحب اس پر اکتفا نہیں کرتے۔ آگے چل کر فرماتے ھیں «اس رات گویا مولویوں نے شب برات منائی اور آگ سے اپنے نفوس مطمئنہ کو ٹھنڈا کیا اور اپنے اعمال ناموں میں ایک ایسی بڑی نیکی کا اضافہ کیا جو غالباً ان کی نجات اخروی کا باعث ہوگی۔ یہ ان بزرگوں کا کام ھے جنھوں نے چشم بد دور مسلمانوں کی دینی و دنیوی اصلاح و فلاح کا بیڑا اٹھایا ھے۔» مذکورہ بالا اقتباس میں یہ فنی خوبی ھے کہ اس میں مولوی عبدالحق نے مولویوں پر بالراست لعن طعن نہیں کی ھے بلکہ بالواسطہ طریقے سے ایسا سماں باندھا ھے کہ مولویوں کی تنگ نظری کا لازوال نقش دلوں پر بیٹھ جاتا ھے۔ اس طنز کے تیکھے پن نے تصویر کا رنگ اور ابھار دیا ھے۔

مولوی عبدالحق طنز کا استعمال بڑی خوبصورتی سے کرتے ھیں۔ کبھی تو ان کے طنز کا وار بھرپور ہوتا ھے اور کبھی صاف گوئی کو طنز کے ساتھ اس

طرح ملا دیتے ہیں کہ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ طنز کی سرحد کہاں شروع ہوتی ہے اور صاف گوئی کی کہاں ختم. کسی کتاب یا مضمون پر تبصرہ کرتے وقت وہ اس کی کوتاہیوں اور خامیوں کی طرف نہ صرف واضح اشارے کرتے ہیں بلکہ بعض اوقات ایسے لطیف طنز سے کام لیتے ہیں کہ اس طنز کا نشانہ بننے والا اسے پڑھ کر بلبلاتا نہیں بلکہ دل ہی دل میں اپنی خامیوں پر شرمندہ ہوتا ہے. طنز میں یہ رکھ رکھاؤ صرف مولوی صاحب ہی کا حصہ ہے جو ان کے اسلوب کا ایک نمایاں پہلو ہے. اس موقع پر کچھ مثالیں پیش کرنا غیر مناسب نہ ہوگا. جوش ملیح آبادی کے مجموعۂ نظم و نثر "روح ادب" میں کچھ تصویریں بھی شامل اشاعت تھیں. مولوی صاحب اس کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں "تعجب ہے کہ قابل مصنف نے اس قسم کی ادنیٰ عامیانہ اور بازاری تصویروں کا اس مجموعے میں داخل کرنا کیوں گوارا کیا. بعض تصویروں کے دیکھنے سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ سگریٹ کے بکسوں میں جو تصویریں آتی ہیں ان کی ہو بہو نقل کردی ہے یا انگریزی اخباروں اور رسالوں کے اشتہاروں سے لی گئی ہیں." "انجام زندگی" محترمہ ضیا بانو صاحبہ "الم رقم" کے افسانوں کا مجموعہ ہے. مولوی صاحب نے اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس سے کچھ ایسے اقتباسات پیش کئے ہیں جن میں بقول خود "ایسی عبارتیں درج ہیں جو اپنی انتہائی بد اخلاقی کی وجہ سے خلاف قیاس نظر آتی ہیں. اس کے بعد مولوی صاحب کے بھرپور طنز ملاحظہ فرمائیے خصوصاً آخری جملہ کا غیر متوقع موڑ بظاہر کس قدر معصوم لیکن دراصل کسقدر تلخ ہے. فرماتے ہیں "یہ سب مثالیں ہندوستانی اخلاقی اور معاشرت کی کیسی شگفتہ تصویریں ہیں. جن لوگوں نے "لڑکیوں کی انشا" کا مطالعہ کیا ہے وہ اس بات کا انصاف کریں گے کہ "الم رقم" صاحبہ نے "مصور غم" صاحب کی تحریر سے کہاں تک فیض حاصل کیا ہے. سچ تو یہ ہے کہ ایسی ہی کتابوں کو دیکھ کر بجائے افسوس کے خوشی ہوتی ہے کہ ہمارا ادب دوسری زبانوں میں منتقل نہیں ہوتا." آگے چل کر مولوی صاحب اسی کتاب سے زبان و بیان کی غلطیوں کے کچھ نمونے پیش کرتے ہیں. لیکن اس سے پہلے ارشاد ہوتا

ہے. ‹ اس امر کا فیصلہ ہم ناظرین کی رائے پر چھوڑ دیتے ہیں کہ ان غلطیوں میں بےچارے کاتب کا کہاں تک حصہ ہے. › دیوان جان صاحب کا مقدمہ حیدر حسین صاحب نے لکھا تھا. اس میں ایک عجیب بات رسم زمانہ کے خلاف یہ تھی کہ پوری کتاب کے بجائے صرف مقدمہ ایک صاحب جاہ شخصیت کے نام پر معنون کیا گیا تھا. مولوی صاحب کے طنز ملاحظہ ہو ‹ ایک اور نئی بات اس کتاب میں دیکھنے میں آئی کہ آغا صاحب نے (کتاب سے الگ) صرف اپنا مقدمہ ہز ھائی نیس نواب صاحب رامپور کے نام پر معنون کیا ہے. خدا کرے مقبول ہو. › الناظر کے انعامی مضمون پر مولوی عبد الحق کا تبصرہ اس لحاظ سے بھی اہم ہے کہ اس میں جہاں طنز کے اچھے نمونے ملتے ھیں وھاں اسلوب بیان سے متعلق ان کا نقطۂ نظر بھی واضح ہوتا ہے. طنز و صاف گوئی کا امتزاج ملاحظہ ہو ‹ بہر حال یہ مضمون ایک طالب علمانہ مشق کی حیثیت سے بہت اچھا ہے اور ایڈیٹر صاحب ‹ الناظر › کا جو اصل مقصد تھا یعنی رسالے کا اشتہار وہ بھی اس سے حاصل ہوگیا ہے. › ماورا پر تبصرہ کرتے ہوئے مولوی صاحب نے ن. م راشد کو تبصرہ کے آخر میں جو مشورہ دیا ہے کون جانے اس میں حقیقت ہے یا طنز. ‹ راشد صاحب کو مشق سخن جاری رکھنی چاہیے. ›

مولوی صاحب کو اپنی قوم سے بےپناہ محبت تھی. ماضی میں ان کے لٹنے اور برباد ہونے کے تاریخی واقعات کی ضرب وہ اپنے دل پر محسوس کرتے تھے. اس لئے جب بھی ضمناً انہوں نے ان واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے ان کے زور قلم کی بدولت تاریخ بھی ادب کا درجہ حاصل کرلیتی ہے. ان کی نظر میں دلی ھندو مسلم تہذیب کا گہوارہ اور اردو کا مرکز تھی. غالباً اسی شہر کی محبت انہیں ۱۹۳۸ء میں حیدرآباد اور اورنگ آباد کی دلفریبیوں اور آسائیوں کے باوجود واپس وھیں لے گئی جہاں وہ تقسیم ھند و پاک تک مقیم رہے. اس بار بار لٹنے والے شہر کی یاد وہ بڑی شدت سے اپنے دل میں محسوس کرتے تھے. تاریخی حقائق و انشاپردازی کا امتزاج ملاحظہ فرمائیے ‹ گلشن ھند › کے مقدمہ میں دلی کا ذکر یوں کرتے ھیں ‹ اگر تاریخ پر نظر ڈالی جائے یہ شہر بھی

عجیب و غریب نظر آرہا ہے۔ کبھی راجاؤں اور مہاراجاؤں کی راجدھانی کبھی سلاطین اسلام کا دار الخلافہ کبھی طغیانی کی بدولت بہہ کر خراب ہوا اور رفتہ رفتہ آباد ہوا۔ کبھی معرکۂ جنگ و جدل و قتل عام ہے اور کبھی گھر گھر دن عید اور رات شب برات ہے — غرض یہ نگری یوں ہی اجڑتی اور بستی بگڑتی اور بنتی رہی مگر باوجود اسکے، حسن عالم افروز میں نئی ادا پیدا ہوتی رہی۔» مقدمہ «ذکر میر» میں فرماتے ہیں «دہلی اگرچہ ہندوستان کی جان اور سلطنت مغلیہ کی راجدھانی تھی مگر ہر طرف سے آفات کا نشانہ تھی۔ اسکی حالت اس عورت کی سی تھی جو بیوہ تو نہیں پر بیواؤں سے کہیں دکھیاری ہے اولوالعزم تیمور اور بابر کی اولاد ان کے مشہور آفاق تخت پر بے جان تصویر کی طرح دھری تھی۔ اقبال جواب دے چکا تھا، ادبار و انحطاط کے سامان ہوچکے تھے اور سیاہ رو زوال گرد و پیش منڈلا رہا تھا۔ بادشاہ سلامت دست نگر اور امیر امرا مضمحل اور پریشان تھے۔ سب سے اول نادر شاہ کا حملہ ہوا، حملہ کیا تھا، خـــدا کا قہر تھا۔ نادر کی بے پناہ تلوار اور اس کے سربراہوں کی ہولناک غارت گری نے دلی کو نوچ کھسوٹ کر ویران و برباد کردیا تھا...» ایک مرتبہ پھر دلی خود ان کی آنکھوں کے سامنے لٹی اور اس کے ساتھ وہ بلند انسانی قدریں بھی پامال ہوئیں جو مولوی صاحب کیا ہر شریف انسان کا متاع عزیز ہوتی ہیں، پتہ نہیں دلی سے روانہ ہوتے وقت مولوی صاحب کیا تأثرات لے کر گئے ہونگے۔

مولوی عبد الحق کے اسلوب نگارش میں، جیسا کہ پہلے بھی کہا جاچکا ہے، یہ خاص بات ہے کہ اسکے خد و خال شروع سے آخر تک ایک ہی رہے۔ آگے چلکر یہ اسلوب جوان ہوکر ضرور نکھرا لیکن خد و خال وہی رہے، اسکی دو بڑی وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ انہوں نے اوائل عمر میں جو اثرات سرسید اور حالی کی شخصیتوں سے قبول کئے تھے وہ انکے ادبی مزاج میں اسطرح رس بس گئے تھے کہ ان کا اسلوب بیسویں صدی کے نصف اول کے اختتام کے بعد بھی بنیادی طور پر متاثر نہیں ہوا۔ دوسری وجہ ادب کی قدیم روایات سے جو انکی

ابتدائی زندگی میں بہرحال نئی تھیں ان کی گہری شناسائی تھی۔ جیسا کہ کہا جاچکا ہے خود انکی زندگی میں کئی ادبی انقلابات آئے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ ادب میں جو نئے نئے تجربے کئے گئے اور اسمیں جو نئے نئے رجحانات پیدا ہوئے مولوی صاحب نے ان سے آنکھیں بند کرلی تھیں۔ ترقی پسند ادیبوں کے اعلان نامے پر ان کے دستخط یہ بتاتے ہیں کہ وہ نہ تو رجعت پسند تھے اور نہ قدامت پرست (Conservative) لیکن وہ انقلاب کے مقابلہ میں بتدریج اصلاح کے حامی ضرور تھے۔ انہیں اس بات کا احساس تھا کہ ہماری زبان ہی نہیں بلکہ اسالیب بیان بھی انگریزی سے متاثر ہوتے جارہے ہیں۔ ماورا پر تبصرہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں "ایک زمانے میں اردو پر فارسی کا اثر غالب ہوگیا تھا اور اسکی تقلید میں بری بھلی سب ہی چیزیں آگئی تھیں اسی طرح آجکل اردو پر مغربی ادب کا اثر بڑھ گیا ہے۔ صرف انگریزی لفظ اور خیال ہی ہماری زبان میں داخل نہیں ہوگئے بلکہ بعض اوقات جملوں کی ساخت اور اسلوب بیان بھی انگریزی ہوتے ہیں۔ اس کا اثر نظم و نثر دونوں پر پڑا ہے" مولوی صاحب نئے اسالیب کا خیر مقدم کرتے ہیں لیکن مشروط طور پر، اسی تبصرہ میں فرماتے ہیں۔ "نئے اسلوب اور اظہار کے نئے ڈھنگ کوئی جرم نہیں لیکن نئے ڈھنگ کیوں نا مقبول ہوتے ہیں اس لئے نہیں کہ وہ نئے ہیں بلکہ اسلئے کہ انکے برتنے والے میں خامی ہے۔ اگر شاعر کے خیالات میں جذبات، تازگی، جدت اور گہرائی ہے اور انکا اظہار حسن اور سلیقہ سے کرسکتا ہے تو نئے اسلوب ایک نہ ایک دن ضرور مقبول ہوکر رہینگے"۔ آگے چل کر فرماتے ہیں "ادب میں نیا اور پرانا کوئی چیز نہیں۔ جس ادب میں تازگی جدت اور گہرائی ہے خواہ وہ دو ہزار برس پہلے کا کیوں نہ ہو نیا ہے اور وہ ادب جس میں یہ خوبی نہیں خواہ وہ آج ہی کا لکھا ہوا کیوں نہ ہو پرانا ہے"۔ ان خیالات سے اختلاف کی گنجائش ضرور ہے لیکن انکی روشنی میں ہم یہ یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ وہ ادب کو ایک جامد چیز تصور نہیں کرتے تھے البتہ وہ اسمیں تبدیلی برائے تبدیلی کے بھی قائل نہیں تھے، وہ اس تبدیلی کا ضرور خیر مقدم کرتے جسکی ضرورت اندرونی طور پر

محسوس کی گئی ہو اور جیسے اوپر سے مسلط کرنے کی کوشش نہ کی گئی ہو یہی وجہ ہے کہ انہوں نے اپنے اسلوب بیان پر کوئی تجربہ نہیں کیا اور یہ اسلوب اس دور میں ہمیں سرسید و حالی (اور کچھ کچھ نذیر احمد) کے اسالیب بیان کی یاد دلاتا ہے. انہوں نے اپنی تحریروں میں موقع بے موقع بانکپن پیدا کرنے کی اور انہیں حسین فقروں سے سجانے کی کوشش نہیں کی اور نہ انگریزی زبان و ادب سے واقفیت کے باوجود انگریزی میں سوچنے اور پھر اسے اردو کے قالب میں ڈھالنے کی — کبھی کبھی ناگزیر — ضرورت کو محسوس کیا. چونکہ انہوں نے زبان و ادب کے متعلقہ مسائل کے متعلق جو کچھ لکھا، واضح غور و فکر کے بعد اپنے زبان و ادب کے مطالعہ کی روشنی میں اور جذبہ میں ڈوب کر خلوص دل سے لکھا. اسلئے مختلف موضوعات پر بھی بکھری ہوئی ان کی تحریروں میں ان کی شخصیت کا جلال و جمال، ذہانت کی تابناکی، مطالعہ کی وسعت، مشاہدہ کی گہرائی، علم کی لگن، کام کی دھن، ظاہری نمود و نمائش سے نفرت، انسان کی عظمت کا احساس. ماضی کے صالح عناصر کا احترام، جدید رجحانات کا مشروط خیر مقدم، قوم کے پرانے بادہ کشوں کے اٹھنے کا غم اور اردو زبان کی ترویج و ترقی کے عزائم یہ سب تانے بانے توازن اور اعتدال، خلوص اور صداقت کے ساتھ ایک خوبصورت نقش (Pattern) کی صورت میں تشکیل پا کر ان کا منفرد اسلوب قرار پاتے ہیں.

अब यह विचार धारा फैल गई थी कि—

हिन्दी + उर्दू = हिन्दुस्तानी है।

लेकिन महात्माजी ने हिन्दी, उर्दू और हिन्दुस्तानी का मसला तय हो जाने के बाद एक क़दम और उठाया। उन्होंने हिन्दी + उर्दू = हिन्दुस्तानी की धारणा को बदलकर आखिर में हिन्दी = उर्दू = हिन्दुस्तानी कर दिया। १

आखिर में गांधीजी के नीचे लिखे विचारों से इस लेख को खत्म करता हूं, जिनमें यह आशा की गई है कि एक दिन 'हिन्दुस्तानी' ही सारे देश की भाषा बनकर रहेगी। वह दिन कब आयेगा? महात्माजी ने यह सवाल भी यहां हल कर दिया है—

'मेरा यकीन है कि—

१– हिन्दी, हिन्दुस्तानी और उर्दू एक ही जबान के अलग-अलग नाम हैं;

२– लफ़्ज 'उर्दू' के चलन से पहले इस जबान का 'हिन्दी' था जिसे हिन्दू और मुसलमान दोनों बोलते थे;

३– लफ़्ज 'हिन्दुस्तानी' बाद में कहा जाने लगा;

४– हिन्दू और मुसलमान दोनों को ही वह जबान बोलनी चाहिये जिसे शुमाल के ज्यादा से ज्यादा लोग बोलते-समझते हैं;

५– जब हमारे दिल मिल जायेंगे और हम सूबापरस्ती से हटकर सारे देश के रूप में हिन्दुस्तान पर गर्व करने लगेंगे, बिना किसी मजहब या मिल्लत के फर्क के, उस दिन हम सब उस ज़बान को अपना लेंगे जो देश की आम बोलचाल की भाषा है।' २

१– हरिजन——फरवरी ८, १९४२ ई.

२– हरिजन——जुलाई ३, १९३७ ई.

उर्दू या हिन्दुस्तानी

ऐसी ही शिकायत हिन्दी की तरफ से बाबू टंडन जी और राजेन्द्र बाबू की तरफ से बापू को सुनने को मिली। इस तरह इससे हिन्दी और उर्दू दोनों के खेमों में हलचल मच गई।

कुछ ही दिनों में उर्दू वाले हिन्दुस्तानी को लेकर अपनी बात कहने लगे और हिन्दी वाले हिन्दुस्तानी को लेकर हिंदी के सिलसिले मे बयान देने लगे।

हिन्दी -उर्दू--हिन्दुस्तानी

जब बात काफी बढ़ने लगी तो बापू के लिये बात को साफ करना जरूरी हो गया।

गांधीजी ने इस बारे मे एक बयान देते हुए कहा, 'हिन्दी, हिन्दुस्तानी और उर्दू, एक ही जबान के अलग-अलग नाम है। जैसे कोनवेल, लंकाशायर और मिडिलसेक्स एक ही जबान के नाम है इसलिये 'हिन्दी-न्दुस्तानी' या 'उर्दू-हिन्दुस्तानी' पर क्यों जोर डाला जाय और इसे सिर्फ 'हिन्दुस्तानी' ही क्यों नहीं कहा जाय।'[१]

हिन्दी, उर्दू, हिन्दुस्तानी की गलतफहमी को दूर करने के लिये गांधीजी की कोशिश से उर्दू वाले और हिन्दी वाले एक टेबिल पर बैठे। उन्होंने ठन्डे दिल से इस गलतफहमी पर गौर किया और आखिर मे डा० राजेन्द्र प्रसाद और मौलवी अब्दुल हक़ ने मिलकर एक बयान जारी किया। जिसकी खास-खास बातें ये हैं—

'हम ने मिलकर हिन्दुस्तानी के मसले पर गौर किया है। हम उस गलतफहमी को दूर करने के ख्वाहिशमंद थे, जो बदकिसमती से उर्दू-हिन्दी-हिन्दुस्तानी के बारे मे पैदा हो गई है। हमे खुशी है कि इस मसले पर काफी विचार करने के बाद हम इस बात पर राजी हो गये हैं कि हमारी कामन जबान का नाम 'हिन्दुस्तानी' रहे और यह उर्दू या नागरी स्क्रिप्ट मे लिखी जा सकती है।———'हिन्दुस्तानी' से हमारी मुराद उस जबान से है, जो शुमाली हिन्दुस्तान में बोली जाती है। इस के साथ ही हमारा यह भी ख्याल है कि हिन्दुस्तानी के साथ-साथ उर्दू और हिन्दी को लिटरेरी भाषा के रूप में पनपनें का पूरा-पूरा मौका दिया जाय। हमारा सुझाव है कि इस बात के लिये कोशिश की जाय कि हिन्दी और उर्दू के आलिम आपस मे मिल-बैठकर हिन्दुस्तानी की बुनियादी शब्दावली तैयार करें। हमारा मानना है कि इस तरह हिन्दी और उर्दू दोनों ही हिन्दुस्तानी की तरक्की में हाथ बटा सकेंगी और हिन्दुस्तानी उन दोनों से मिलकर फराग (छुटकारा) पायेगी।'[२]

इस तरह किसी हद तक हिन्दी, उर्दू, हिन्दुस्तानी का मसला खत्म हो गया। बात वही रही, जो गांधीजी नें कही थी। उनका शुरू से ही यही ख्याल था कि हिन्दुस्तानी जबान उर्दू और हिन्दी से मिलकर बनी है। सिर्फ उर्दू या अकेली हिन्दी से नहीं, जैसा कि बाद में कुछ लोगों ने सोचा था।

१-हरिजन--मई १६, १९३६ ई.

२-हरिजन--सितम्बर ११, १९३७ ई.

दिल में बड़े प्यार है, वह तब तक मकबूल नहीं होगा जब तक हम हिन्दुस्तानी सीखने में उतने महीने नहीं लगाते जितने साल हम अंग्रेजी सीखने में खर्च करते है।'

इस तरह गांधी जी ने सारे देश के लोगों से यह कहा था कि हिन्दुस्तानी सीखना उनका फर्ज है। इससे वे अपने देश वासियों के और ज्यादा नजदीक आयेंगे। हिन्दुस्तानी उनकी सम्पर्क भाषा बनेगी और उनमें ज्यादा से ज्यादा अपनापन और भाई चारे की भावना पनपेगी। इसलिये जरूरी है कि हिन्दुस्तान का हर आदमी हिन्दुस्तानी सीखे और अपने देशवासियों के नजदीक पहुंचे। गांधी जी ने एक सूबे से दूसरे सूबे के बीच सम्पर्क भाषा के रूप में हिन्दुस्तानी को अपनाने की आवाज इसी लिये बुलंद की कि यह जबान हक़ीकत में एक सूबे को दूसरे सूबे से जोड़ने में सीढ़ी का काम करने वाली है।

जैसा कि इस लेख के शुरू में कहा गया है कि जब गांधीजी ने हिन्दुस्तानी की हिमायत में एक आन्दोलन सा चला दिया तो हिन्दी और उर्दू के क़ौमों मे एक हलचल पैदा हो गई। उर्दू वालों नें सोचा कि हिन्दुस्तानी सिर्फ हिन्दी का ही दूसरा नाम है और इसी तरह हिन्दी वालों ने जाना कि हिन्दुस्तानी सिर्फ उर्दू का ही दूसरा नाम है।

हिन्दी या हिन्दुस्तानी

नागपुर में १९३६ में अखिल भारतीय साहित्य परिषद के शुरू किये जाने के वक्त गांधी जी को उर्दू के एक विद्वान से, जिनका नाम उन्होंने बताना अच्छा नहीं समझा है, एक खत मिला। खत में लिखा था——

'मैं अपनी बात इस बात से शुरू करता हूं कि कांग्रेस काफी दिनों से एक ऐसी जबान की बात कर रही है जो सारे हिन्दुस्तान की भाषा बनने के काबिल हो। मौलाना सैयद सुलेमान नदवी ने भी ऐसी ही जबान का तस्सवुर किया है।——

कांग्रेसी हलकों में इस जबान को 'हिन्दुस्तानी' का नाम दिया जा रहा है। जहां तक मुझे मालूम है कांग्रेस नें इस नाम के सिलसिले में उर्दू या हिन्दी वालों से कोई बात नहीं की है। किसी भी चीज का नाम उसे जानने के लिये बहुत जरूरी होता है इसलिये यह काम एक खास अहमीयत का है कि ऐसी कॉमन जबान का नाम क्या होना चाहिये। उर्दू एक ऐसी जबान है जो किसी एक सूबे तक महदूद नहीं रही है न ही उसका ताल्लुक किसी एक मजहब से है। अगर हमारी कामन जबान का नाम 'उर्दू' नहीं रखा जाता तो 'हिन्दुस्तानी' नाम भी बेहतर रहेगा।——

लेकिन मैं यह खत आपको हरगिज नहीं लिखता अगर मैं यह महसूस नहीं करता कि हिन्दी वाले हिन्दुस्तानी को हिन्दी कह रहे है जबकि हक़ीकत में बात ऐसी नहीं है।'[1]

इस खत में आगे जो कुछ कहा गया है, उसका सार यह है——

'१—हमारी इस कामन जबान को 'हिन्दी' न कह कर 'हिन्दुस्तानी' कहा जाय।

२—इसका किसी मजहब से कोई ताल्लुक न हो;

३— किसी शब्द को देशी या विदेशी नहीं कहा जायगा। सिर्फ उसका हमारी आम बोल-चाल की जबान में होना उसे हिन्दुस्तानी में शामिल करने के लिये काफी होगा;

४— हिन्दी लेखकों के सारे उर्दू लफ्ज और उर्दू लेखकों के सारे हिन्दी लफ्ज ज्यों के त्यों हिन्दुस्तानी में शामिल कर लिये जायेंगे।

१—हरिजन——मई ९, १९३६ ई.

की तादाद २० करोड़ से ज्यादा है। ऐसी हालत में करनाटक के सवा करोड़ लोग क्या ऐसी भाषा सीखना पसंद नहीं करेंगे, जिसे उनके देश के बीस करोड़ भाई-बहन बोलते हैं? आपने अभी लेडी रमन के हिन्दी भाषण का कन्नड में अनुवाद सुना है। आप सबने सुना कि इस अनुवाद में लेडी रमन के बहुत से हिन्दी अल्फाज़ ज्यों के त्यों मौजूद हैं जैसे—प्रेम, प्रेमी, संघ, सभा, अध्यक्ष, पद, अनंत, भक्ति, स्वागत, अध्यक्षता, सम्मेलन।

ये सारे शब्द हिन्दी और कन्नड में एक से हैं। अब आप सोचिये कि अगर किसी ने लेडी रमण के भाषण का अनुवाद अंग्रेजी में किया होता तो क्या ये सारे शब्द अंग्रेजी में आ सकते थे? हरगिज नहीं।

मेरे कुछ दोस्त कहते हैं कि हिन्दी कठिन है। इससे मुझे उनपर हंसी भी आती है और गुस्सा भी। मेरा विश्वास है कि हिन्दी सीखने में चंद घन्टे रोज के हिसाब से एक महीने से ज्यादा का वक्त नहीं लगता। मैं ६७ साल का हूं और अब मेरी उम्र ज्यादा बाकी नहीं है। तो भी कन्नड में अनुवाद की भाषा को सुनकर मैं यह कह सकता हूं कि अगर मैं हर रोज कन्नड सीखने में कुछ घन्टे खर्च करूं तो कन्नड सीखने में आठ रोज से ज्यादा नहीं लगेंगे। आप जो यहां बैठे हैं, मेरे और श्रीयुत श्रीनिवास शास्त्री को छोड़कर जवान हैं। क्या आप में इतनी ताकत नहीं है कि आप चार घन्टे रोज के हिसाब से एक महीना हिन्दी सीखने पर लगायें? क्या यह समय इस बात को देखते हुए ज्यादा है कि हिन्दी सीख लेने के बाद आप अपने देश के बीस करोड़ लोगों से सम्पर्क बना सकेंगे? अब फर्ज कीजिये आप में से ऐसे लोग जो अंग्रेजी नहीं जानते, अंग्रेजी सीखने की सोचते हैं। क्या आप ऐसा सोचते हैं कि इनमें से कोई भी चार घन्टे रोज देकर एक महीने में अंग्रेजी सीख लेगा? हरगिज नहीं।.....

अब मैं अपने मुसलमान दोस्तों की बात कहता हूं। वे अपने सूबे की भाषा जानते हैं और इसके साथ ही उर्दू भी जानते हैं। यह मानकर चलिये कि हिन्दी और उर्दू या हिन्दुस्तानी में कोई किसी तरह का फर्क नहीं है। दोनों की कवायद एक जैसी है। सिर्फ लिखने का फर्क है। इसके अलावा इनमें कोई फर्क नहीं है। इससे यह बात मालूम हो जाती है कि हिन्दी, हिन्दुस्तानी और उर्दू एक ही भाषा है। अंग्रेजी हमारी आम बोलचाल की भाषा नहीं हो सकती।———

जब मैं यह देखता हूं कि अंग्रेजी को वह दरजा दिया जा रहा है, जो उसे नहीं मिलना चाहिये, तो मुझे दुःख होता है।———"[1]

हिन्दुस्तानी सीखनें में कितनी आसान जबान है, इसका उल्लेख ऊपर आ गया है। जैसा महात्मा गांधी ने कहा है और हिन्दुस्तानी आसानी से सीखने का जो तरीका उन्होंने (ऊपर लिखे गये समारोह के अपने भाषण में) बताया है, उस पर अमल करने से हिन्दुस्तानी आसानी से सीखी जा सकती है। इसमें कोई शक नहीं कि अगर कोई ऐसा आदमी जिसकी मादरी जबान हिन्दुस्तानी नहीं हैऔर इस जबान को सीखना चाहे तो हर रोज इस जबान के सीखने में सिर्फ चार घन्टे का वक्त देकर वह एक महीने मे यह जबान सीख लेगा।

२० अक्तूबर, १९१७ को भड़ोच में हुए दूसरे गुजरात शिक्षा सम्मेलन में अध्यक्ष पद से बोलते हुए इस बारे में गांधी जी ने कहा था—'हमारे देशवासियों के लिये हमारे

१—हरिजन—२७ जून, १९३६।

मुद्दे पर भी हिन्दुस्तानी खरी उतरती है। तीसरा मुद्दा दूसरे मुद्दे की वजह से खुदबखुद हिन्दुस्तानी की तरफ़दारी में साबित हो जाता है।

हिन्दी आज भी संस्कृत से बड़ी संख्या में शब्द ले रही है बल्कि इसे यूं कहा जा सकता है कि संस्कृत से ही शब्द ले रही है। चाहे वे कानून के शब्द हों या राजनीति के, भूगोल के या साहित्य के। इस तरह आज भी हिन्दी और उर्दू निकट आने के बजाय दूर हो रही है। इधर आये दिन हमारे देश की विधान सभाओं, लोक सभा, राज्य सभा वग़ैरा में मेम्बरों को इस बात पर ग़म और गुस्से का इज़हार करते हुए देखा जाता है कि आज जिस भाषा को हिन्दी कहा जा रहा है, वह उनके लिये एक विदेशी भाषा की तरह है। हमारी मौजूदा प्रधान मंत्री श्रीमती इन्दिरा गांधी ने भी तारीख २२ फरवरी १९६८ को राज्य सभा में कहा था—

"जिस तरह की हिन्दी आजकल बोली जा रही है वह बिल्कुल एक नई भाषा है और यह ऐसी ही है जैसे एक बिलकुल नई भाषा के रूप में मराठी को सीखा जाय"

इसी बात को लेकर आंध्र प्रदेश के हाई कोर्ट के चीफ जसटिस ने 'उच्चतम न्यायालय निर्णय पत्रिका— अप्रैल १९६८ में एक मैगज़ीन के एडीटर को एक खत (तारीख ३० मार्च १९६८) लिखते हुए कहा है—

"हिन्दी को राष्ट्र भाषा बनाने के पीछे एक वजह यह रही है कि यह भाषा भारत में रहने वाले सबसे ज्यादा लोगों की बोली है। लेकिन अगर वे लोग जिनकी मादरी ज़बान हिन्दी है, उस तरह की हिन्दी नहीं समझ पाते जिसकी तरफ हमारी प्रधान मंत्री ने इशारा किया है, तो उस भाषा को भारत की राष्ट्र भाषा होने का कोई हक़ नहीं है।"

इससे पांचवां मुद्दा भी तय हो जाता है।

हिन्दुस्तानी ही क्यों ? इसकोस्पष्ट करते हुए गांधी जी ने करनाटक हिन्दी समारोह के मौके पर बंगलोर में कहा था।

"मैं आपके सामने इस मौके पर कुछ वजूहात रखूंगा कि आखिर हिन्दुस्तानी ही राष्ट्र भाषा क्यों हो सकती है ? जब तक आप करनाटक में रहते हैं और इसके बाहर नहीं आते कन्नड का ज्ञान आपके लिये काफी है। लेकिन जब आप अपने शहर से बाहर गांवों की तरफ देखते हैं या और दूसरे शहरों या गांवों की तरफ देखते हैं, तो आपका नज़रिया सिर्फ करनाटक तक ही महदूद न होकर सारे हिन्दुस्तान के लिये होता है। आपको करनाटक से बाहर के हालात में भी दिलचस्पी होने लगती है। लेकिन आपकी यह दिलचस्पी किसी आमफहम जबान की जानकारी के बिना अधूरी रहती है। आप ही सोचें कि करनाटक का रहने वाला कोई आदमी सिंध या उत्तर प्रदेश के आदमी से कैसे बातचीत करेगा ? हम में से कुछ का विचार है कि इस जगह अंग्रेजी से काम लिया जा सकता है। अगर यह सिर्फ चंद हज़ार लोगों की बात हो, तो अंग्रेजी की बात समझ में आती है। लेकिन जहां एक सूबे से दूसरे सूबे में जाकर बातचीत कायम करना करोड़ों लोगों के लिये होता है, वहां अंग्रेजी से कैसे चल सकता है। हम आने वाले सालों में कब तक अंग्रेजी के बल पर एक सूबे से दूसरे सूबे में बातचीत करने का काम चला सकते हैं ? मुझे यकीन है आप इस सिलसिले मे मुझ से इत्तफाक करते हैं। यह कोई वजह नहीं है कि सारे ही लोग अंग्रेजी क्यों नहीं सीख लें। ऐसा मुमकिन भी नहीं है। हिन्दी-हिन्दुस्तानी सीखना अंग्रेजी से ज्यादा मुश्किल नहीं है। यह अन्दाज़ा लगाया गया है कि हिन्दी-हिन्दुस्तानी समझने वाले हिन्दू-मुसलमानों

जो राष्ट्रीय भाषा कहलाने या राष्ट्रीय भाषा होने के काबिल है। अब अगर ऊपर लिखे गये पांचों मुद्दों के हवाले से हिन्दुस्तानी पर विचार कर लिया जाय, तो विषय से हटना न होगा।

जहां तक पहले मुद्दे का सवाल है, समय ने यह साबित कर दिया है कि हिन्दुस्तानी भाषा सरकारी नौकरों के आसानी से समझ में आ जाने वाली भाषा है। 'मुंदरजाज़ले' या 'निम्नलिखित' के बजाय 'नीचे लिखे' को छोटे से छोटे ओहदे पर काम करने वाला सरकारी मुलाजिम आसानी से समझ लेगा, इसमें दो राय नहीं हो सकतीं। ऐसा कहा जाता है कि कानून, साहित्य या विज्ञान की अपनी अलग भाषा होती है। मैं भी यही कहता हूं। हिन्दी में अगर कोई नियम बनाना है तो उसकी भाषा कानूनी होगी। हिन्दी में साहित्य की भाषा और होगी। इसी तरह हिन्दी में विज्ञान की अपनी अलग भाषा होगी। लेकिन अब वक्त बता रहा है कि यह समय की पुकार है कि हिन्दी या उर्दू में ठेठ हिन्दी या ठेठ उर्दू के बजाय अगर आम बोलचाल के शब्द प्रयोग किये जायें, तो उन्हें न सिर्फ समझने में आसानी रहेगी बल्कि भाषा की खूबसूरती में भी इससे इज़ाफ़ा होगा। शायद यही वजह है कि भारत सरकार के कानून विभाग द्वारा हिन्दी में कानूनों के अनुवाद के लिये बनाई गई हिन्दी समिति ने अपनी 'लीगल ग्लोसरी' में 'हियरइनआफ़टर' का हिन्दी अनुवाद, जो पहले "एतस्मिन-पश्चात" था, को बदलकर 'इसमें इसके बाद' कर दिया है। मैं समझता हूं, इससे साफ़ ज़ाहिर होता है कि गांधी जी ने हिन्दुस्तानी के पक्ष में जो कुछ कहा था, वह कितना सही था, यह बात हम अब समझने लगे हैं। इसी तरह उर्दू को भी कितना बनावटी बनाया जा रहा है कि उसे सिर्फ चंद पढ़े-लिखे लोग समझ सकें, यह बात किसी से छुपी हुई नहीं है।

यहां इस मौके पर इस बात का भी ज़िक्र कर दिया जाय कि एक बार पंडित जवाहर लाल नेहरू ने आज़ादी मिल जाने के दस साल बाद लोकसभा में बेशक सबसे बड़े सरकारी पदों के सरकारी मुलाजिम की हैसियत से कहा था—

"आज सरकारी कामकाज में जो हिन्दी इस्तेमाल की जा रही है, अगर उसमें मेरा इम्तेहान लिया जाय, तो मैं फेल हो जाऊंगा। यह हिन्दी जनता की हिन्दी नहीं है।"

जनता की हिन्दी से नेहरू जी का इशारा हिन्दुस्तानी के लिये रहा होगा, ऐसा मेरा यकीन है। इससे भी यही नतीजा निकलता है कि गांधी जी ने हिन्दुस्तानी की वकालत में जो कदम उठाया या अभियान चलाया था, वह सही था।

किसी भाषा का सारे हिन्दुस्तान में बोला जाना या बोलचाल का ज़रिया होना, गांधी जी के मुताबिक किसी भाषा के जन मानस की भाषा होने को आंकने के लिये दूसरी परख या दूसरा पैमाना था। हालांकि हिन्दी या उर्दू सारे हिन्दुस्तान की भाषा नहीं है और न ही वह सर्व हिन्दुस्तानी को किसी हद तक हासिल है। लेकिन इस वास्तविकता से इनकार नहीं किया जा सकता कि हिन्दुस्तान में हिन्दी या उर्दू से ज्यादा हिन्दुस्तानी को लोग समझते हैं या समझ लेंगे या यह ज़बान जल्दी समझ लेने के क़ाबिल है। दिल्ली का आदमी मद्रास में या मद्रास का आदमी दिल्ली में या बंगाल का आदमी जयपुर में और जयपुर का आदमी आसाम में, मतलब यह कि श्रीनगर का रहने वाला कन्याकुमारी या कन्याकुमारी का रहने वाला जम्मू में, अपनी बात हिन्दी या उर्दू के मुकाबले हिन्दुस्तानी में ज्यादा आसानी के साथ एक-दूसरे को समझा सकेगा। इसलिये इस दूसरे

इसी जुमले को अगर यों कहा जाय कि—

उसकी चश्म से अश्क रवां हो गये—तो यह उर्दू हुई;

और अगर इसी जुमले को हम यो कहे कि—

उसकी आंखों से आंसू बहने लगा—तो यह हिन्दुस्तानी हुई।

गांधीजी आखरी वक्त तक हिंदुस्तानी के हित में पेश को तैयार करते रहे। अखिर इसकी वजह क्या थी ? गांधी जी क्यों चाहते थे कि हिन्दुस्तानी को अपनाया जाय ?

इन सवालों का जवाब यंग इंडिया के तारीख २७ अगस्त, १९२५ के परचे से मिलता है। ऐसे ही विचार गांधी जी ने राष्ट्रीय भाषा क्या हो इसके हवाले से 'हरिजन' की एक इशाअत में भी जाहिर किये थे।

'हरिजन' के अंक में गांधीजी ने कहा था.—

'—हमें सारे हिन्दुस्तान में बोलचाल के लिये एक ऐसी हिन्दुस्तानी जबान चाहिये जिसे हिन्दुस्तान के ज्यादा से ज्यादा लोग बोलते-समझते हों। मेरे विचार से यह भाषा हिन्दुस्तानी ही है। इसी लिये कांग्रेस पार्टी ने १९२५ में कानपुर में हुए अपने जलसे में एक मशहूर फैसला किया था और सारे हिन्दुस्तान में बोली और समझी जाने वाली भाषा को हिन्दुस्तानी कहा था। और तब से हिन्दुस्तानी को राष्ट्र भाषा का दरजा मिल गया है।'

कांग्रेस के संविधान की धारा २५ में भी इसका साफ जिक्र किया गया था, जो इस तरह:

(अ) कांग्रेस, अखिल भारतीय कांग्रेस कमेटी और वर्किंग कमेटी की कार्रवाई आम तौर पर हिन्दुस्तानी में की जायगी। अगर बोलने वाला हिन्दुस्तानी नहीं बोल सकता या अगर अध्यक्ष इसकी इजाजत दे दें, तो अंग्रेजी या किसी प्रान्त की भाषा का इस्तेमाल किया जा सकता है।

(ब) प्रान्त की कांग्रेस कमेटी की कार्रवाई उस प्रान्त की भाषा में की जायेगी। हिन्दुस्तानी भी इस्तेमाल की जा सकती है।

—आर्टिकल २५, कांग्रेस का संविधान'

हिन्दुस्तानी को राष्ट्रीय भाषा का दरजा दिलाने के सिलसिले में गांधी जी के सामने पांच खास मुद्दे थे। गांधी जी का मानना था कि राष्ट्रीय भाषा वही भाषा हो सकती है, जिसमें नीचे लिखे गुण हों :-

(१) सरकारी कर्मचारियों के आसानी से समझ में आ जाय।

(२) सारे हिन्दुस्तान में बोली जाती हो या बालेचाल का जरिया हो।

(३) हिन्दुस्तान के ज्यादा से ज्यादा लोगों की बोलचाल की भाषा हो।

(४) सारे हिन्दुस्तान के लिये सीखने में आसान हो।

(५) भाषा को चुनने में किसी तरह के व्यक्तिगत या जाती हित या मुद्दे न हों।

यही वजह थी कि गांधी जी ने हिन्दुस्तानी को सारे हिन्दुस्तान की भाषा के रूप में चुना।

अगर हिन्दुस्तानी भाषा को ऊपर लिखे गये पांच मुद्दों की कसौटी पर कसा जाय, तो इसका कारण साफ तौर पर समझ में आ जाता है कि गांधी जी ने हिन्दुस्तानी को ही ऐसी भाषा क्यों बताया,

हमीदुल्ला खाँ

गांधीजी और 'हिंदुस्तानी' अभियान

इसमें कोई शक नहीं कि हिन्दुस्तानी को बढ़ावा देने वालों में गांधी जी की अपनी एक खास जगह है। इसे अगर यों कहा जाय तो बेजा न होगा कि हिन्दुस्तानी के लिये आवाज़ उठाने वालों में गांधी जी पहली कतार में थे।

यंग इंडिया के तारीख २७ अगस्त, १९२५ के पर्चे में छपे गांधी जी के एक निबन्ध के मुताबिक 'हिन्दुस्तानी भाषा हिन्दी और उर्दू के आम बोलचाल के मिले-जुले शब्दों से बनी वह भाषा है, जिसमें न तो ठेठ संस्कृत के और न ही अरबी और फारसी के ऐसे शब्द हों, जो आम फहम या बोलचाल की भाषा के न हों।'

हिन्दी के भारतीय कोषकारों ने भी हिन्दुस्तानी के मानी वही बताये हैं जो गांधीजी ने बताये थे। मिसाल के लिये हम हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग द्वारा छापे गये 'मानक हिन्दी कोष' को ले सकते हैं। इसमें हिन्दुस्तानी के मानी लिखे हैं—

'बोल-चाल की वह हिन्दी जिसमें न तो अरबी के शब्द अधिक हो और न संस्कृत के

गांधी जी द्वारा चलाई गई 'हिन्दुस्तानी तहरीक' ने जब ज़ोर पकड़ा तो हिन्दी वालों और उर्दू वालों, दोनों ही ने हिन्दुस्तानी को लेकर हिन्दी या उर्दू की हिमायत में एक अजीब मामला खड़ा कर दिया। इसके बारे में विस्तार से आगे कहा गया है। यहां इसका ज़िक्र सिर्फ इसलिये किया गया है कि इस सबके बावजूद गांधी जी ने 'हिन्दुस्तानी' से जो उनका मंशा था, वह बदला नहीं। उन्होंने इस बात का कई बार ज़िक्र किया कि हिन्दी वाले हिन्दुस्तानी को अपनी तरफ खींचकर उसे बिगड़ी हुई ऐसी हिन्दी कह रहे हैं, जो साहित्य की भाषा नहीं है। दूसरी तरफ उर्दूवाले उसे बिगड़ी उर्दू बता रहे हैं। एक वक्त वह आया जब हिन्दुस्तानी ने हिन्दी और उर्दू के कुछ + आलिम और अच्छे पढ़े-लिखे लोगों की वजह से हिन्दी हिन्दुस्तानी या उर्दू और हिन्दुस्तानी और आखिर में हिन्दी-उर्दू-हिन्दुस्तानी के मसले का रंग ले लिया। इससे गांधीजी को सचमुच तब दुःख हुआ था जब उन्हे एक उर्दू के आलिम ने यह लिखा था कि हिन्दुस्तानी हिन्दी हरगिज़ नहीं है और इसी तरह हिन्दी की पैरवी करने वालों ने यह कहा था कि हिन्दुस्तानी हिन्दी के अलावा कुछ नहीं है।

मेरे ख्याल से गांधी जी का हिन्दुस्तानी से जो मतलब था, उसे एक मिसाल देकर सिर्फ एक ही वाक्य में समझाया जा सकता है।

अगर यों कहा जाय कि—

उसके नेत्रों से अश्रुपात होने लगा—तो यह हिन्दी हुई;

+ किसी वजह से जानबूझकर गांधी जी ने इनके नाम नहीं बताये हैं।

प्राण वायु का सेवन करता है, इस रूपक मे सुरभि शैली है, पुष्प रचना है और सम्पूर्ण पौधा लेखक है, मिट्टी परम्परा है जहाँ से लेखक संस्कार पाता है, वातावरण वर्तमान युग है जहां से लेखक प्राण वायु के समान प्रभाव ग्रहण करता रहता है, और फूल और फूल की सुरभि से मुग्ध होने वाले सहृदय पाठक हैं।

जिस तरह से सुरभि का उद्गम फूल नहीं है वरन् सम्पूर्ण पौधा है जो प्राण वायु और पोषक तत्व के द्वारा निर्मित करता है उसी तरह शैली का उद्गम भी किसी एक तत्व में न खोज कर सम्पूर्ण तत्वों के सम्यक सामंजस्य मे खोजना चाहिये। किसी एक ही तत्व को पकड़ कर उसे ही शैली का उद्भावक घोषित कर देने की गलती प्राय: सभी विद्वानों ने की है इसीलिए उसका यथार्थ विवेचन नहीं किया जा सका। वह अपनी तरलता के कारण किसी की पकड़ मे नहीं आ सकी है। इसी भ्रम के कारण शैली का विवेचन करना किसी को बहुत भयंकर जान पड़ा है और किसी को नितान्त असम्भव कोई उसमे व्यक्तित्व ही व्यक्तित्व देख पाता है तो कोई व्यक्तित्व का सम्पूर्ण अभाव। किसी को अनभिव्यक्ति ही शैली ही जान पड़ती है तो किसी को कलापूर्ण प्रभावशाली अभिव्यक्ति में ही शैली देख पड़ती है। मुझे तो जान पड़ता है कि शैली इन सबके तानों बानों से बुना हुआ एक ऐसा जाल है जिसके किसी एक तन्तु पर खिंचाव पड़ने से सभी तन्तुओं मे खिंचाव पैदा हो जाता है। हम देख आये हैं कि शैली के किसी भी तत्व मे जरा सा परिवर्तन शैली को सम्पूर्ण रूप मे बदल देता है।

★

है। अधिकांश लेखक ऐसे ही भ्रमात्मक शब्दों के जाल में फंस कर सर्वथा निरर्थक एवं प्रभाव-हीन रचना कर डालते हैं। ऐसे सारहीन शब्दों का संयोजन दूसरे सार्थक शब्दों के प्रभाव को भी छीन लेता है और तब अर्थ की संगति नहीं बैठ पाती। ये शब्द अपने स्वर माधुर्य एवं लालित्य के बल पर ऐसा कर पाते हैं। अधिकांश छायावादी कवियों को ऐसे ही शब्दों के मोह ने ग्रस लिया था इसलिए उनकी अभिव्यक्ति सर्वग्राह्य नहीं बन सकी। ये कवि भाषा की शक्ति पर अधिकार करने चले थे किन्तु उसकी कमजोरियों के शिकार बन बैठे। ऐसा शब्द मोह शैली को प्रभावित किए बिना नहीं रहता। यह तो हुआ शैली का अपकार करने वाला शब्द प्रयोग।

शब्दों का सर्वाधिक प्रभावशाली प्रयोग अलंकारों में दिखाई पड़ता है विशेषतः उपमा, रूपक इत्यादि सादृश्यमूलक अलंकारों मे। शब्दों का आलंकारिक प्रयोग विचारों एवं भावों को स्पष्टता तीव्रता एवं चित्रात्मकता प्रदान करता है। इसके अतिरिक्त भाव और विचार चिन्तन की नवीन सरणियों मे प्रवाहित होने लगते हैं। जिनकी लेखक ने कल्पना भी नहीं की थी। उदाहरण के लिए क्रोध की अभिव्यक्ति के लिए यदि कहा जाय कि "उसका क्रोध ज्वालामुखी के समान भड़क उठा।" तो यह क्रोध की सामान्य अभिव्यक्ति मात्र नहीं है वरन् लेखक को और आगे सोचने की प्रेरक शक्ति भी है। मूल भाव उपमा और रूपक के तानों बानों मे ऐसा उलझ जाता है कि ये ही ताने बाने फिर उसे आगे खींच ले जाते हैं। कभी कभी वे ऐसी दिशा की ओर ले जाते हैं जिसे लेखक ने सोचा भी नहीं था। अतः शब्द और उनका आलंकारिक प्रयोग लेखक की कल्पना को नये मार्ग पर बढ़ने को बाध्य कर देते हैं। इस तरह भाषा भी शैली का नियंत्रण करती रहती है। इससे स्पष्ट है कि भाषा शैली का आधार ही नहीं नियामक भी है। शैली के संदर्भ मे भाषा का इतना अधिक महत्व है क्योंकि वह एक साथ कई दायित्वों का निर्वाह करती है। वह शैली का आधार और नियामक तो है ही वरन् इसके अतिरिक्त वह उन भावों, सवेदनों एवं विचारों की वाहिका भी है जो लेखक ने उसे दिये हैं और जिन्हें उसको पाठक तक पहुंचाना है। इसे एक शब्द मे संदेश वाहक कह सकते है। किन्तु साधारण संदेश वहन और भाषा के संदेश वहन मे बहुत अन्तर है। भाषा को तो संदेश अपनी पूर्णता मे पाठक को ग्रहण करा देना है, समझा देना है, उसका भावन करा देना है। ग्राहक की मनोभूमिका को तैयार किये बिना यह संदेश उस तक पहुचाया नहीं जा सकता। शैली की सहायता से भाषा यह मनोभूमिका तैयार करती है।

निष्कर्ष :

शैली के इस सम्यक विवेचन से अब यह स्पष्ट हो गया कि शैली व्यक्तित्व भी नहीं है, विषय वस्तु का गुण धर्म भी नहीं है, युग का प्रतिबिम्ब भी नहीं है और न ही भाषा है किन्तु अदृश्य रहते हुये भी इन सबमें परिव्याप्त है; सबसे अपना पोषण पाती रहती है। जैसा पहले कहा जा चुका है कि लेखक की अनुभूति से लगा कर पाठक की रसानुभूति तक जो एक प्रक्रिया है उसका कोई भी अंश ऐसा नहीं है जो शैली से अछूता हो, जहां शैली का अस्तित्व न हो, सत्ता न हो। यदि रूपक का सहारा लिया जाय तो कहा जा सकता है कि शैली उस पुष्प की सुरभि है जो किसी पौधे पर खिला है, पौधा स्वयं लेखक है जो अपनी जड़ों को जमीन के नीचे धंसाये पोषक रस ग्रहण करता रहता है, पत्तों को उन्मुक्त वातावरण मे फैलाये

विशेष अर्थ का प्रकाशन करते हैं। वे नदी के उन दो कंगारों की भांति होते हैं जो नदी को यहां वहां फैलने से रोक कर एक विशिष्ट दिशा मे प्रवाहित होने के लिए बाध्य करते हैं। इसी तरह विशेषण भी अनभिप्रेत अर्थों का बोध करते हुये लेखक द्वारा अभिप्रेत अर्थ ही पाठक के मस्तिष्क तक पहुंचाते हैं। विशेषण का गलत प्रयोग लेखक के लिए खतरनाक साबित हो सकता है क्योंकि विशेषण कभी निष्क्रिय नहीं होता, वह अपना कार्य करता ही है। इस-लिए जो विशेषण लेखक का उपकार नहीं करते वे अपकार अवश्य करते हैं इसलिए इनके प्रयोग मे लेखक को सतत जागरूक एवं सावधान रहना पड़ता है।

यहां तक तो शब्दों की बात हुई, किन्तु भाषा केवल शब्द या शब्द समूह नहीं है। शब्द अकेले रहकर कोई अर्थ व्यक्त नहीं करते वे वाक्य मे प्रयुक्त होकर ही सार्थक बनते है। जहां केवल एक ही शब्द अर्थ व्यक्त करता प्रतीत होता है वहां वाक्य के शेष शब्द हमारे मानस मे अथवा उपस्थित परिस्थिति मे अन्तर्भूत होते हैं। इसलिए केवल शब्दों की आत्मा पहचान कर ही कोई व्यक्ति साहित्यकार नहीं हो सकता। सम्पूर्ण "विशाल शब्द सागर" रट लेने पर भी साहित्य रचने की क्षमता किसी मे नहीं आ सकती। अतः मुख्य बात है शब्दों का संयोजन, पद संघटना। जहां शब्द परस्पर स्पर्धी होकर एक विशिष्ट अर्थ व्यक्त करते हैं वहीं साहित्य होता है। इसलिए शब्दों की योजना इस प्रकार होना चाहिये कि वह सुन्दर भी हो, आकर्षक भी हो, रोचक भी हो और साथ साथ अभिप्रेत अर्थ या भाव भी जाग्रत कर सके। यह सब इसलिए आवश्यक है क्योंकि लेखक का उद्देश्य पाठक को अपनें विशिष्ट मार्ग पर चला कर गन्तव्य तक पहुंचा देना होता है; किन्तु पाठक कई जगह रुक जाता है, कहीं लौट आने की मनः स्थिति मे होता है, कहीं गलत मोड पर मुड जाने की चेष्टा करता है तात्पर्य यह कि लेखक को इतनी बाधाओं का सामना करना पडता है। अतः यदि पाठक के मन मे उत्सुकता जाग्रत कर दी जाय, भाषा मे इतनी रोचकता ला दी जाय कि पाठक की यात्रा का श्रम परिहार होता चले तथा इतना स्पष्ट संकेत हो कि वह गलत मोड पर न मुड सके तभी पाठक गन्तव्य तक पहुंच सकता है और लेखक अपने उद्देश्य मे सफल हो सकता है। और इस सबका माध्यम भाषा है। अतः कोई भी लेखक भाषा की उपेक्षा करके सफल हो ही नहीं सकता। भाषा उसकी शैली का अनिवार्य अंग है आधार है। यदि भाषा उपयुक्त एवं मधुर नहीं होगी तो शैली साकार तो अवश्य होगी किन्तु विकलांग होकर रह जायेगी।

अब यहां यह भी देख लेना चाहिये कि भाषा शैली का नियमन कैसे करती है। पीछे हम लेखक की सृजन प्रक्रिया देख आये हैं कि कैसे लेखक एक भाव या विचार व्यक्त करने के लिए शब्द का व्यवहार करता है और बाद मे शब्द स्वयं उस विचार एवं चिन्तन को गति देते हैं। यहां शब्द के विषय मे कुछ और विचार अपेक्षित है। वास्तव मे शब्दों का अपने आप मे कोई अस्तित्व नहीं होता। उनका अस्तित्व केवल इस अर्थ मे है कि वे किसी न किसी भौतिक, मानसिक या भावात्मक वास्तविकता के संकेत मात्र हैं। यदि शब्दों के पीछे ऐसी कोई वास्तविकता न हो तो वे खोखले अथवा मूल्यहीन, निरर्थक होते है। इस तरह शब्द गिरवी रखी हुई वस्तु की रसीद के समान होते हैं। यदि वस्तु न हो तो रसीद का कोई मूल्य नहीं, कोई अर्थ नहीं। किन्तु भाषा में कुछ ऐसे भी शब्द प्रचलित हो जाते हैं जो भीतर से खोखले होते हुये भी बाहर से सार्थक एवं मूल्यवान होने का भ्रम फैला कर अपने

है। उसी तरह भाषा शैली नहीं है। शैली का आश्रय वह ज़रूर है। दोनों मे इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि बहुत से विद्वान दोनों को एक ही मानते हैं और जहां शैली का विवेचन करना होता है वहां भाषा का विवेचन करने बैठ जाते हैं। वस्तुत: बात यह है कि भाषा ही वह दृश्यमान रूप है जहां सम्पूर्ण सृजन प्रक्रिया आकार धारण करती है, साकार होती है। इसलिए इसे सर्वाधिक महत्व का तत्व माना गया है। यहां यह भी स्मरण रखना चाहिये कि भाषा साधनमात्र है, साध्य नहीं, और जब वह साध्य बन बैठती है तब लेखक और पाठक दोनों को भाषा के सौन्दर्य के अतिरिक्त और कुछ हाथ नहीं लगता। साधन मात्र होने से इसका महत्व घट नहीं जाता क्योंकि जैसा साधन होता है उसके अनुरूप ही साध्य की सिद्धि होती है। इसलिए जिन्हें साध्य की उत्तम सिद्धि की अपेक्षा होती है वे साधन की उपेक्षा करके सफलता प्राप्त नहीं कर सकते।

किसी भी लेखन का उद्देश्य यह होता है कि वह अपने अनुरूप भाव एवं विचार पाठक के मन मे जाग्रत करे। इस प्रक्रिया का माध्यम है भाषा। भाषा शब्दों से बनी है। प्रत्येक शब्द कुछ विशिष्ट भाव प्रतिमा विचार प्रतिमा अथवा दृश्य प्रतिमा का प्रतीक अथवा संकेत मात्र है। अत: यह संकेत इन्हीं प्रतिमाओं की ओर संकेत करते हैं, उन्हें जाग्रत करते है। लेखक और पाठक दोनों मे ये प्रतिमाएं पूर्व संचित होती हैं किन्तु यह आवश्यक नहीं है कि दोनों के मानस मे पूर्व संचित प्रतिमाओं मे एक रूपता हो। वही शब्द संकेत लेखक मे जिस प्रतिमा को जगाता है पाठक मे भिन्न प्रतिमा को जगा सकता है। यह उन शब्दों के विषय में और भी सत्य है जो अतिप्रचलित एवं अति प्रयुक्त होते हैं क्योंकि उनका प्रयोग भिन्न भिन्न परिस्थितियों के संदर्भ मे होता रहता है इसलिए उस शब्द की अर्थ सीमा अथवा संकेत सामर्थ्य अति विस्तृत होती है। बहुत सम्भव है कि एक शब्द के सुनते या पढ़ते ही पाठक के मन में पूर्व संचित ऐसी प्रतिमा जाग्रत हो उठे जो लेखक को अभिप्रेत नहीं है। इसलिए लेखक का कर्तव्य एक मात्र यही नहीं है कि वह एक विशिष्ट शब्द प्रयोग के द्वारा पाठक के मन मे अभिप्रेत प्रतिमा जाग्रत करे वरन् यह भी है कि अनभिप्रेत प्रतिमा जाग्रत न होने पाये। यह द्विविध कार्य आसान नहीं है। इसके लिए लेखक मे बहुत कुशलता की आवश्यकता है। उसे प्रत्येक शब्द की आत्मा से परिचित होना चाहिये। शब्द की आत्मा से परिचित होना प्रत्येक साहित्यकार का प्राथमिक एवं सबसे महत्वपूर्ण कर्तव्य है क्योंकि बिना उसके तो वह साहित्यकार ही नहीं कहला सकता।

शब्द वस्तुत: एक ध्वनि है जो अपने आप मे एक अर्थ संयुक्त रखती है। ध्वनि अनजाने ही पाठक के मन पर प्रभाव डालती है और अर्थ पाठक की सचेतन बुद्धि पर। प्राय: ऐसा होता है कि ध्वनि के अनुकूल ही अर्थ भी होता है। उदाहरण के लिए 'गगन', 'आकाश', 'खगोल', अंतरिक्ष' यद्यपि पर्याय हैं किन्तु पाठक के विशिष्ट संस्कार एवं अनुभव तथा शब्दों की ध्वनि के कारण सबका एक ही अर्थ नहीं है। प्रत्येक शब्द के साथ उसकी सूक्ष्म अर्थ-च्छवि भी संयुक्त है। इस अर्थ मे कोई भी शब्द एक दूसरे का हू ब हू पर्याय नहीं हो सकता। जहां लेखक शब्द की ध्वनि और अर्थ की अनुरक्ति को पहचान लेता है वहीं वह साहित्यकार हो जाता है। शब्द की आत्मा पहचानने का यही अर्थ है।

विशेषत: जिन्हें विशेषण कहा जाता है वे 'संज्ञा' अथवा 'सर्वनाम' मे कुछ जोड़ नहीं देते वरन् उनमें जितने विभिन्न सामान्य अर्थ संभावित होते हैं उन सबका बाध करके एक

इन दोनों व्यक्तियों के बीच का माध्यम है शब्द । शब्द विचार और भाव नहीं है वरन् उनका संकेत है जो पाठक के मन मे पहले से ही उपस्थित है । इन्ही पूर्व संचित शब्द संकेतों की सहायता से लेखक को पाठक के मन मे वे ही भावनाएँ, विचार इत्यादि पहुंचाना होता है । साथ ही यह भी ध्यान रखना होता है कि अनपेक्षित विचार एवं भावनाएं न उठने पायें जिनके उठने की पूरी संभावना रहती है । लेखक द्वारा प्रयुक्त प्रत्येक शब्द पाठकों के मन मे अवस्थित विचार प्रतिमा, भाव या संवेदन का संकेत है, प्रतीक है । यह अनिवार्य नहीं है कि लेखक ने अपनी विचार प्रतिमा या भाव संवेदन के लिए जो शब्द प्रतीक चुना है वही पाठकों का भी प्रतीक हो । इसलिए लेखक को अपने द्वारा प्रयुक्त प्रत्येक शब्द पर अपना व्यक्तित्व आरोपित करना पड़ता है, साथ ही उसे पाठकों का पूरा पूरा ध्यान रखना पड़ता है । जब लेखक ग्रंथ रचना करने बैठता है तब कोई पाठक वर्ग विशेष उसके ध्यान में अवश्य रहता है । वह इस वर्ग विशेष के मानसिक स्तर तथा उसकी सुविधाओं का ध्यान करके ही उनके अनुरूप ग्रंथ रचना करता है । उसे अपनी शैली को अपने पाठकों के ही अनुरुप ढालना पड़ता है अन्यथा वह सफलता की आशा नहीं कर सकता । इससे सिद्ध है कि पाठक शैली का महत्वपूर्ण नियामक तत्व है ।

शैली के जितने भी गुण दोषों का विवेचन किया गया है उनमें से अधिकांश का विवेचन पाठक को दृष्टि में रखकर ही किया गया है । उदाहरण के लिए स्पष्टता, संक्षिप्तता, रोचकता, माधुर्य इत्यादि सब गुण पाठक को ही दृष्टि मे रख कर माने गये हैं । श्री ल्युकस ने इनका विवेचन पाठकों के प्रति सौजन्य शीर्षक के अंतर्गत ही किया है । उन्होंने लिखा है 'अस्पष्ट कथन से पाठकों को अनावश्यक तकलीफ में डालना बहुत बड़ी अशिष्टता है इसलिए स्पष्टता शैली का प्रमुख गुण है, इसी तरह पाठकों का समय बर्बाद करना भी अशिष्टता है इसलिए संक्षिप्तता शैली का एक गुण है ।'[1] इसी तरह श्री हरबर्ट रीड ने भी लिखा है ' कि कुतुहल का तत्व औसत पाठक को पुस्तक पढ़ने के लए बाध्य करता है; रुचि का तत्व पढने के प्रयत्न को बनाये रखता है :

भारतीय काव्य शास्त्र के आचार्यों ने भी अयुक्तत्व, असमर्थत्व, अवाच्यत्व, अश्लीलत्व, ग्रामत्व, अप्रतीतत्व आदि काव्य रचना के जो दोष माने हैं वे सब पाठक या श्रोता की दृष्टि से हैं । लेखक शब्दों के माध्यम से ही पाठक से सम्पर्क स्थापित करता है । यह ठीक है कि शब्द मे इतनी सामर्थ्य होती है कि वह हमारे सामने कोई मानस चित्र खड़ा कर सके, हममें कोई भावना जगा सके, या हमे किसी कार्य मे प्रवृत्त करा सके । किन्तु शब्दों की यह सामर्थ्य हमारे हृदय मे संचित अनुभव कोष पर ही आधारित है । लेखक यदि पाठकों के अनुभव कोष पर ध्यान रखे बिना शब्द प्रयोग करता है तो उसके शब्द पाठकों के लिए कोई अर्थ नहीं रखते । इस दृष्टि से पाठक निश्चय ही लेखक की शैली का नियमन करते हैं ।

भाषा एवं उसके अंग उपांग :

शैली का अन्तिम नियामक तत्व है भाषा एवं उसके अंग उपांग । भाषा शैली का अन्तिम किन्तु सर्वाधिक महत्व का नियामक तत्व है क्योंकि भाषा के बिना शैली का अस्तित्व हो ही नहीं सकता । भाषा शैली का आधार है, माध्यम है । किन्तु यहां यह भी स्मरण रखना चाहिये कि भाषा शैली नहीं है । ऊपर कहा जा चुका है कि जिस तरह रूप सौन्दर्य नहीं है, सौन्दर्य का आश्रय

पड़ता है। यदि नहीं करेगा तो लेखक अपने उद्देश्य में सफल हो ही नहीं सकता।

यदि हम पहली बार किसी अपरिचित व्यक्ति से मिलते हैं तो हमारी दृष्टि उसकी बाह्य वेषभूषा, नाक नक्श मे ही उलझ कर रह जाती है; हम उसके हृदय तक नहीं पहुच पाते, आत्मीयता स्थापित नहीं हो पाती, इसी तरह लेखक भी पाठकों के लिए और पाठक लेखकों के लिए अपरिचित ही होते हैं। अतः यदि उसका उद्देश्य अपने पाठकों से आत्मिक सम्बन्ध स्थापित करके उसके हृदय को आन्दोलित करना है तो उसे ऐसी शैली का व्यवहार करना होगा जो पाठकों को सहज, स्वभाविक एवं आकार्षक लगे। कृत्रिमता किसी भी रूप में आत्मिक सम्बन्ध के लिए बाधक होती है। इसलिए यदि लेखक कृत्रिम ढंग से, कृत्रिम भाषा का व्यवहार करेगा तो अपने उद्देश्य में सफल नहीं हो सकता। श्री बोनामी डोब्री ने भी उद्देश्य परिवर्तन से शैली परिवर्तन स्वीकार किया है। वे लिखते हैं कि जब लिखने का उद्देश्य दूसरा होता है तब हम व्यक्ति की शैली मे परिवर्तन की आशा कर सकते हैं?

इससे स्पष्ट है कि उद्देश्य भी शैली का महत्वपूर्ण तत्व है जो शैली को प्रभावित एवं परिवर्तित कर देता है।

पाठक :

शैली का पांचवां तत्व है पाठक। शैली का सीधा सम्बन्ध पाठक से है, क्योंकि ग्रंथकार का लक्ष्य किसी ग्रंथ का निर्माण कर देना भर नहीं है वरन् पाठकों से उसका सीधा सम्पर्क करा देना है। साहित्य यदि सचमुच साहित्य है। (साहितस्य भाव : साहित्यम् जिसमे सहित का भाव हो उसे साहित्य कहते हैं) तो प्राथमिक एव अंतिम साहित्य लेखक एवं पाठक का ही साहित्य है। किसी रचना के माध्यम से दोनों लेखक और पाठक सम्पर्क स्थापित करते हैं। अतः शैली का सम्बन्ध जितना लेखक से है उतना ही, वरन उससे भी अधिक सम्बन्ध पाठक से है। इस दृष्टि से कोई भी रचना 'स्वान्तः सुखाय' नहीं लिखी जाती है वह अपनी पूर्णता के लिए पाठकों की अपेक्षा रखती ही है। भवभूति जैसे महाकवि को इस बात की चिन्ता नहीं थी कि लोग उनकी रचनाओं की कद्र करते हैं या नहीं, फिर भी वे यह कहे बिना नहीं रह सके कि काल अनन्त है और पृथ्वी विपुल है। अतः कभी न कभी और कहीं न कहीं मेरी कद्र अवश्य ही होगी।

शैली सम्बन्धी जितनी भी समस्यायें हैं, जितने भी प्रश्न हैं चाहे वे काव्य रूप के हों, शब्द संयोजन, पद संघटना, शब्द गुम्फ, अलंकार किसी के भी हों वे सब प्रश्न 'अभिव्यक्ति और प्रभाव' के मूल प्रश्न मे अन्तर्भूत हो जाते हैं। अभिव्यक्ति से अर्थ है लेखक, और प्रभाव से अर्थ है पाठक का। साहित्य चाहे वह किसी भी प्रकार एवं रूप का क्यों न हो का एकमात्र उद्देश्य पाठक के मन मे ठीक वैसी ही भावनाएँ, प्रतिमाएं और विचार जाग्रत करना है, जो लेखक के मन मे उठे हैं। इस दृष्टि से कोई भी साहित्यिक रचना अपने लिपिबद्ध रूप मे साहित्य का अपूर्ण अंश है जिसकी पूर्णता इस बात पर निर्भर है कि पाठकों के मन पर भी ठीक वही प्रभाव पड़ा है अथवा जो लेखक का अनुभूत है।

यहीं समस्या उठ खड़ी होती है कि इस उद्देश्य की पूर्ति कैसे की जाय? सम्प्रेषण कैसे सम्भव हो? क्योंकि इसमें स्पष्टतः ही दो पक्ष हैं एक वह जो बोल रहा है दूसरा वह जो सुन रहा है; एक वह जो समझा रहा है दूसरा वह जो समझ रहा है : एक वह जो लिख रहा है दूसरा वह जो पढ़ रहा है। इस तरह साहित्य की पूर्णता एक नहीं दो व्यक्तियों पर निर्भर है। और

रूप नहीं रह सकता, और जब विषय वस्तु ही बदल गई तब शैली का बदल जाना अनिवार्य है क्योंकि दोनों दो वस्तुएं नहीं हैं वरन् एक ही हैं। तो जब विषय वस्तु और उसकी अभिव्यक्ति तत्वत: एक ही है तब विषय वस्तु के बदल जाने से उसकी अभिव्यक्ति अनिवार्यत: बदल जाती है। इस सम्बन्ध में एक तथ्य की ओर संकेत करना अप्रासंगिक नहीं होगा। हिन्दी की एक प्रमुख पत्रिका 'हंस' ने साहित्यकार की आस्था विषय पर विभिन्न विद्वानों के मत जानना चाहा था। सभी विद्वानों ने जिनमें सर्वश्री डा. हजारी प्रसाद द्विवेदी जैसे समालोचक, महादेवी वर्मा जैसी कवयित्री, डा. राम विलास शर्मा एवं डा. शिवदान सिंह चौहान जैसे प्रगतिवादी समालोचक सम्मिलित थे अपने अपने मत व्यक्त किए थे किन्तु किन्हीं दो व्यक्तियों ने साहित्यकार की आस्था का अर्थ एक सा नहीं लगाया फलत: उनकी अभिव्यक्तियों मे पर्याप्त अन्तर आ गया। यह केवल इस बात का उदाहरण है कि विषय के प्रति दृष्टिकोण के परिवर्तन से न केवल विषय ही बदल जाता है वरन् उसके सम्बन्ध की अभिव्यक्ति भी बदल जाती है। इस अन्तर का श्रेय विभिन्न व्यक्तियों के व्यक्तित्वों को तो है ही साथ ही उनके विशिष्ट दृष्टिकोणों को भी है।

ग्रंथकार का उद्देश्य :

शैली का चौथा नियामक तत्व है ग्रंथाकार का उद्देश्य। ग्रंथकार विभिन्न उद्देश्यों से परिचालित होकर अपने ग्रंथों का प्रणयन करता है : कभी वह किसी दृश्य विशेष के सौन्दर्य का आनन्द पाठकों को कराना चाहता है; कभी विरोधियों के मत का खंडन करके अपने मत का प्रतिष्ठापन करना चाहता है, कभी वह अपने प्रति किए गए आरोपों का उत्तर देना चाहता है, कभी पाठक के मन का रंजन करना उसका उद्देश्य होता है और कभी भावों द्वारा पाठकों के मन को छूकर आन्दोलित करना चाहता है। प्रत्येक उद्देश्य की सिद्धि के लिए उसे अलग अलग ढंग अपनाने होते हैं। इसीलिए उद्देश्य परिवर्तन के साथ ही शैली परिवर्तन की अनिवार्यता में किसी भी विद्वान को संदेह नहीं हो सकता। पाठकों का मनोरंजन करने के लिए लेखक को पाठकों से अधिक से अधिक आत्मीयता उत्पन्न करने की आवश्यकता पड़ती है क्योंकि मित्रवत् आत्मीय बनकर ही हम सबके साथ हँस सकते हैं और सबको हँसाभी सकते हैं। आत्मीयता के बिना हास्य वैसा ही हो जाता है जैसा कि एक अफ़सर अपने मातहतों के बीच दूरी बनाये हुये ही हंसाने की चेष्टा करे। ऐसी परिस्थिति मे मातहत लोगों की हँसी, अपने अफसर के अधरों पर खेलती मुस्कान की मोहताज होकर रह जाती है उन्मुख हास्य नहीं बन पाती। इसी तरह विरोधियों के मत का खंडन करने के लिए तर्कपूर्ण युक्तियां उपस्थित करना पड़ती हैं, उसमें भावुकता काम नहीं आती वरन् तर्क पटुता ही अपेक्षित होती है। अपने मत के प्रतिष्ठापन के लिए पाठकों का अधिक से अधिक विश्वास अर्जित करना पड़ता है साथ ही मत की पुष्टि के लिए तर्क, युक्तियां एवं प्रमाण जुटाने पड़ते हैं : अपने प्रति लगाये गये आरोपों का उत्तर देने में जहां एक ओर मत की सरलता, निर्मलता दिखानी पड़ती है तो दूसरी ओर आरोप लगाने वालों का उद्देश्य भी खोलकर दिखाना पड़ता है तथा उनके बुद्धिभ्रम की ओर संकेत भी करना होता है। स्पष्टत: मत की सरलता, निश्छलता और निर्मलता के साथ बलित, सामर्थ्य सम्पन्नता का प्रदर्शन करना आवश्यक हो जाता है। पाठकों के मन को स्पर्श कर आन्दोलित करने के लिए अनुभूति की गहराई एवं हृदयस्पर्शी जितनी अपेक्षित है उतनी कुशाग्र बुद्धि नहीं। इससे स्पष्ट है कि लेखक को अपने उद्देश्य के अनुकूल ही अपनी शैली को परिवर्तित करना

उदाहरण के लिए यदि कहा जाय कि 'मेरे मस्तिष्क में विचारों का एक तूफान उठ खड़ा हुआ है' इसमें तूफान शब्द स्वयं अपनी शक्ति से मस्तिष्क के सामने एक प्रतिमा खड़ी कर देगा, तूफान की यह प्रतिमा संभवतः उससे ही संलग्न किसी और प्रतिमा को ला खड़ा करेगी। ये प्रतिमाएं लेखक के मस्तिष्क को चिन्तन की दिशा में एक कदम और आगे बढ़ा देंगी, विचार एक कदम आगे और बढ़ जायेंगे। इस तरह से भाषा एवं भाषा के अन्य अंग रूपक उपमा इत्यादि जिन्हे स्वयं लेखक ने अपने विचारों को व्यक्त करने के लिए चुना है स्वयं चिन्तन का अधिक गंभीर एवं विस्तृत क्षेत्र ला देते हैं। इस तरह से अव्यक्त मानसिक विचार और उसका व्यक्त वाणीमय स्वरूप दोनों एक दूसरे की क्रिया प्रतिक्रिया एवं अन्तर्क्रिया के कारण आगे बढते और बढाते रहते हैं। एक संवेदना पहले स्वयं अपने लिए शाब्दिक अभिव्यक्ति खोजती है, पा जाने पर कल्पना को और उत्तेजित कर देती है। उत्तेजित कल्पना नवीन विचार को जन्म देती है जो अपनी बारी मे शाब्दिक अभिव्यक्ति खोजने लगता है। और इस तरह से चिन्तन प्रक्रिया आगे बढती जाती है। एक ऐसी अवस्था आती है जहां यह प्रक्रिया थम जाती है या थोडी देर के लिए विश्राम को ठहर जाती है "यहां आकर वह मूल विचार जो इस प्रक्रिया को गति दे रहा था पूर्ण हो जाता है। तदुपरान्त लेखक अपनी इस उपलब्धि का निरीक्षण करता है, 'मैंने क्या किया है" अपनी इस आत्मानुभूति अथवा आत्म कृति का निरीक्षण अब वह पाठक बन कर करता है। अब वह अपेक्षाकृत तटस्थ बुद्धि से अपनी ही अनुभूति के शाब्दिक रूप का परीक्षण करके देख सकता है कि वह रूप उसके मन में कौन सी भावनाएं जगाता है, कौन से विचार उद्भूत करता है। ऐसा करके वह स्वयं अपनी कृति से प्रभावित होता है, उसकी चिन्तन शक्ति एवं कल्पना शक्ति उद्वेलित होकर पुनः क्रियाशील हो जाती है सृजन प्रक्रिया का क्रम और आगे बढता है।

उपर्युक्त सृजन प्रक्रिया के विश्लेषण से स्पष्ट है कि यदि वस्तु शैली को प्रभावित करती है तो शैली भी वस्तु को अपने ढंग से प्रभावित करती है। इसीलिए कहा जाता है कि दोनों एक ही प्रक्रिया के दो अंग हैं तथा दोनों मे अन्योन्याश्रित सम्बन्ध हैं।

वस्तु और शैली की क्रिया प्रतिक्रिया के कारण ही किसी भी लेखक के लिए पहले से यह बताना सम्भव नहीं होता कि उसकी कृति का पूर्ण रूप क्या होगा। कभी कभी उसे यह भी कहना पडता है कि 'मैं इसे बनाना तो कुछ और चाहता था किन्तु यह बन कुछ और गई है?' यहां आशय यह है कि भाषा शैली मे स्वयं इतनी शक्ति होती है कि वह किसी साधारण असंयमित लेखक को बहकाने मे विषय से दूर ले जाने मे समर्थ होती है। इसीलिए कहा जाता है कि अच्छे लेखक को एक अच्छा आलोचक भी होना चाहिए विशेषतः अपनी ही कृतियों का आलोचक और उसे अपने पाठकों को सदा साथ रखना चाहिए अर्थात् अच्छा लेखक एक साथ रचनात्मक साहित्यकार भी है, सहृदय पाठक भी और तटस्थ आलोचक भी। डा. सावित्री सिन्हा ने भी लिखा है कि "सृजन प्रक्रिया के आन्तरिक तत्वों का निर्माण वस्तु के प्रति विशिष्ट दृष्टिकोणों पर आवृत रहता है और बाह्य स्तर पर उसका सम्बन्ध अभिव्यंजना के विभिन्न तत्वों के साथ होता है।" इस सम्बन्ध में वस्तु के प्रति विशिष्ट दृष्टिकोण 'बहुत महत्व की चीज है। ऊपर कहा जा चुका है कि दृष्टा के बदल जाने से अथवा उसका दृष्टिकोण बदल जाने से यद्यपि दृश्य मे तो परिवर्तन नहीं होता किन्तु दृश्य का दृश्यमान रूप अवश्य बदल जाता है। प्रत्येक व्यक्ति हर वस्तु को अपने विशिष्ट दृष्टिकोण से देखता है इसलिए एक के लिए जो विषय वस्तु है दूसरे के लिए उसका वही

विषय वस्तु :

अब शैली का तीसरा नियामक तत्व लिया जाय, विषय वस्तु। विषय वस्तु और शैली के सम्बन्ध मे विभिन्न विद्वानों की विभिन्न रायें हैं। कुछ विद्वान शैली को ही काव्य साहित्य का मूल तत्व स्वीकार करते हैं और विषय वस्तु को सर्वथा शैली के ही आश्रित मानते हैं। आचार्य वामन इसी मत को मानने वाले हैं। उनके अनुसार : "वस्तु जिसके लिए वामन ने 'अर्थ गुण सम्पदा' शब्द का प्रयोग किया है, इसी के आश्रित है रीति के उपधान : आश्रय : से ही उसका सौन्दर्य निखरता है। दूसरे विद्वान शैली को रस : विषय वस्तु : के आश्रित मानते हैं। आनन्द वर्धन उनमें प्रमुख हैं। 'आनन्द वर्धन ने रस को रीति का प्रमुख नियामक हेतु माना है। इस के अतिरिक्त वक्ता, वाच्य और विषय भी रीति के नियामक हैं। उनके अनुसार वक्ता के स्वभाव और मन:स्थिति के अनुकूल ही रीति का प्रयोग उचित है...वाच्य से यहां अभिप्राय विषय अथवा विषय वस्तु या वर्ण्य वस्तु का है जो निश्चय ही रीति का नियामक है, क्योंकि रीति का प्रयोग निस्संदेह ही वर्ण्य विषय पर निर्भर रहता है। सुकुमार विषयों की वर्णन शैली मे मार्दव और परुष विषयों की शैली मे परुषता स्वाभाविक ही है.

तीसरे प्रकार के वे विद्वान हैं जो विषय वस्तु एवं शैली के समन्वय पर जोर देते हैं। रवीन्द्र नाथ टैगोर का कहना है कि केवल विषय मे सौन्दर्य के गुण नहीं होते अत: प्रश्न उठता है कि कला मे शैली तो प्रधान तत्व नहीं है। किन्तु कला का वास्तविक सिद्धान्त एकता का सिद्धान्त है जिसमें विषय और उसकी अभिव्यक्ति दोनों से पूर्ण सामन्जस्य ऐक्य स्थापित होता है :

उपर्युक्त विवेचन का सार यह है कि विषय वस्तु का शैली से अनिवार्य सम्बन्ध है। दोनों अन्योन्याश्रित हैं। जहां शैली विषय का उत्कर्ष करती है वहां विषय शैली को अपने अनुरूप ढालने की चेष्टा करता है। दोनों के सामंजस्य पर ही कला का सौन्दर्य निर्भर है।

वस्तुत: शैली का विवेचन वस्तु से पृथक करके किया ही नहीं जा सकता। जहां औचित्य का प्रश्न उठता है वहीं यह प्रश्न भी उठता है किसके सम्बन्ध से औचित्य का विचार किया जाय। उत्तर स्पष्ट है कि शैली का औचित्य विषय के सम्बन्ध से ही हो सकता है। शैली तो वस्तु से इस सीमा तक संग्रथित है कि उसके अलग करने का प्रश्न ही नहीं उठता। केवल अध्ययन के लिए भी उसे अलग किया जाना उसके प्रति अन्याय है क्योंकि विचार शैली को प्रभावित करते हैं और शैली भी विचारों को प्रभावित करती है, यह एक ही सृजन प्रक्रिया है, एक कला एवं एक उद्देश्य है।

साहित्यकारों की रचना प्रक्रिया का ध्यान पूर्वक विश्लेषण किया जाय तो ज्ञात होगा कि जिस प्रकार विचार शैली को प्रभावित करते हैं उसी प्रकार शैली भी विचारों को उत्तेजित करती है। मान लीजिए कि लेखक के मस्तिष्क मे एक विचार उद्वेलित हो रहा है। शब्द भी उस विचार के साथ ऐसे प्रगाढ भाव से संग्रथित होंगे कि वह बिना इन शब्दों के विचार को अभिव्यक्त कर ही नहीं सकता। यहां तक कि विचारों को जब तक शाब्दिक रूप नहीं दे दिया जाता तब तक उनमें स्पष्टता एवं आकार नहीं आता। बोलना और लिखना विचारों को क्रियात्मक रूप देना ही तो है किन्तु शब्दों और शब्द समूहों में स्वयं भी एक ऐसी शक्ति होती है जो विचारों एवं मस्तिष्क को अपने उस सीमित क्षेत्र के और आगे ले जाते हैं जिसे व्यक्त करने के लिए उनका प्रयोग किया गया था।

इस सम्बन्ध मे डा. चौऋषि का कथन भी दृष्टव्य है। वे कहते हैं : 'संक्षेप में भाषा की भावात्मक शक्ति कथा साहित्य में, वैचारिक शक्ति निबन्ध तथा समीक्षा में, व्यंग्यात्मक शक्ति नाटकों में, रसात्मक शक्ति गद्य काव्य में तथा मनरंजक शक्ति समाचार पत्रों मे प्रमुखतः स्फुटित होती है। अतएव शैली के नियामक तत्वों में काव्य रूपों का प्रमुख स्थान है" :

ग : साहित्यिक परम्पराओं का प्रभाव :

साहित्यकार युग की साहित्यिक परम्पराओं से प्रभावित हुए बिना रह ही नहीं सकता। वैसे भी परम्परा बड़ी सामर्थ्यवान होती है जो व्यक्ति के किसी भी कार्य को रूप देती है फिर साहित्यिक कृति तो परम्परा विच्छिन्न हो ही नहीं सकती। इसी कारण भक्ति काल एवं रीति काल के संधि युग मे पैदा होने वाले सब कवियों ने भक्ति सम्बन्धी कविताएं की हैं चाहे वे घोर शृंगारी कवि बिहारी हों अथवा नीति कवि रहीम खानखाना। रीति युग की परम्परा काव्यत्व से अधिक आचार्यत्व दिखाने की रही है इस लिये उस युग के प्रायः सभी कवियों को प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से लक्षण ग्रन्थों का निर्माण करना ही पडा है अन्यथा उन्हें कोई साहित्यकार ही नहीं मानता।

कुछ ऐसे भी व्यक्ति होते हैं जो अपनी असाधारण प्रतिभा के बल पर साहित्यिक परम्पराओं का विरोध कर सर्वथा नये मार्गों अथवा परम्पराओं का निर्माण कर जाते हैं। परम्परा से इन व्यक्तियों का सम्बन्ध विरोधात्मक होता है किन्तु अन्ततः इनको परिचालित करने वाली आंतरिक शक्ति परम्परा ही जान पड़ती है।

अविरोधात्मक अथवा विरोधात्मक, कोई भी मार्ग ग्रहण किया जाय ये परम्पराएं शैली को अवश्य प्रभावित करती हैं। अविरोधात्मक मार्ग में तो उन्हीं परम्पराओं का वैशिष्टय प्राप्त होगा। एवं दूसरे मार्ग मे विरोध जन्य उत्तेजन अतिरिक्त ओज भर देता है। कवि वर निराला जी ने परम्परा युक्त छन्दों को त्याग कर जब मुक्त छन्द को ग्रहण किया तब उनके मुक्त छन्द एक रूप को त्याग कर दूसरा रूप ग्रहण करना मात्र नहीं था। उन छन्दों मे बन्धन मे कसी आत्मा की मुक्ति अभिलाषा और छटपटाहट व्यक्त हुई है। इसे हम परम्परा के विरोधात्मक मार्ग का परिणाम नहीं मानेंगे तो और क्या मानेंगे। परम्परा का योग, किसी भी रूप मे हो, है तो। इस योग ने नितान्त नई शैली को जन्म दिया है।

यहां एक बात और स्मरण रखनी चाहिये कि समाज मे निरन्तर दो विरोधी शक्तियां कार्यरत रहती हैं। एक वे जो उस समय की संस्थाओं से सम्बद्ध, विचार परम्पराओं से युक्त वर्तमान पर दृष्टि जमाये रहती हैं और दूसरी उन आन्दोलनों से सम्बन्धित होती हैं जिनकी दृष्टि निकट भविष्य पर केन्द्रित रहती है। बीता हुआ कल समाज मे प्रतिष्ठा प्राप्त किये हुये रहता है किन्तु आगामी कल भी अदृश्य रूप से अपना कार्य करता रहता है। समाज की इन विरोधी शक्तियों मे निरन्तर संघर्ष होता रहता है। कोई भी साहित्यकार इस संघर्ष से अछूता नहीं रहता क्योंकि वह साहित्यकार होने से पहले समाज का सदस्य है। वह समाज से अलग रह ही नहीं सकता। अतः उसकी रचनाओं मे या तो वर्तमान व्यवस्था की मौन स्वीकारोक्ति होगी अथवा उस व्यवस्था से छुटकारा पाने की छटपटाहट दोनों अवस्थाओं मे युग की साहित्यिक परम्पराएं उसका आधार बनती हैं और शैली पर अपनी छाप छोड़ जाती हैं।

से भिन्न है। उसकी विचारधारा भिन्न है, किसी वस्तु को देखने परखने का दृष्टिकोण भिन्न है। पिछले युग का व्यक्ति जिसे दैवी चमत्कार मानकर चुप बैठ सकता था आज का व्यक्ति वैसा चुप नहीं बैठ सकता ; वह घटना के पीछे किसी न किसी भौतिक कारण को खोजने के लिये तत्पर हो उठेगा। कहने का तात्पर्य यह है कि युग चेतना अथवा युग परिवेश ग्रन्थकार के व्यक्तित्व को समग्र रूप मे प्रभावित करता है, परिणामतः उसकी शैली, जो अन्य वस्तुओं के अतिरिक्त व्यक्तित्व भी है पूर्णतः बदल जाती है। इस सम्बन्ध मे डॉ. हजारी प्रसाद द्विवेदी का कथन दृष्टव्य है। 'प्रत्येक काल का अपना एक विशेष गुण है। जिस युग मे कवि पैदा होता है उस युग की राजनीतिक, सांस्कृतिक और अन्य परिस्थितियां उस युग के प्रत्येक लेखक मे एक समान्य गुण भर देती हैं। हिन्दी मे सत्रहवीं अठारहवीं शताब्दी मे जो लेखक हुये उन सबमे रीति ग्रन्थों के एक खास पहलू का प्रभाव है.... कालिदास जिस युग मे पैदा हुये थे उस युग की मूर्ति, स्थापत्य, धर्म और राजनीति आदि को जाने बिना हम न तो कालिदास को ठीक ठीक समझ ही सकते हैं और न उसका महत्व निर्णय कर सकते हैं। कालिदास के ग्रन्थ मे कालिदास का युग प्रतिफलित है। उस युग के सभी लेखकों मे उस युग की छाप पायी जाएगी। यह तो हुआ व्यक्तित्व निर्माण मे युग चेतना का सीधा योग जिसका परिणाम शैली पर अनिवार्यतः पड़ता है।

: ख : काव्य रूपों का प्रभाव :

ग्रन्थकार के व्यक्तित्व के अतिरिक्त युग के प्रचलित काव्य रूप भी शैली को प्रभावित करते हैं : किसी युग विशेष मे कुछ विशेष काव्य रूपों का ही प्रचलन होता है और तब ग्रन्थकार को अपनी बात कहने के लिये उन्हीं काव्य रूपों का सहारा लेना आवश्यक हो जाता है। इन काव्य रूपों की अपनी शक्ति और सीमाएं होती हैं; ग्रन्थकार उनकी सीमाओं मे बंधा हुआ उनकी शक्ति का भरपूर उपयोग करता है और तब उसकी शैली बदल जाती है। उदाहरण के लिये बिहारी ने जिस काव्य रूप को चुना वह दोहों वाली सतसई पद्धति का काव्य रूप था। २४ मात्राओं के छोटे से छन्द की संकुचित सीमा में ही उन्हें अपने वक्तव्य को बांधना पड़ा इसलिये उन्हें एक एक शब्द को तोल परख कर स्थान देना पड़ा। एक भी व्यर्थ शब्द उनके प्रयोजन को पूरा नहीं कर सकता था। वही बिहारी यदि आधुनिक युग मे पैदा हुए होते तो उन्होंने अपने वक्तव्य को किसी अन्य काव्य रूप के द्वारा व्यक्त किया होता तब उनकी शैली भी न्यूनाधिक रूप मे बदल गई होती। इस सम्बन्ध मे डा. हजारी प्रसाद द्विवेदी जी कहते हैं 'एक खास युग के लेखक एक ढंग की चीज लिखते हैं। बिहारी का जन्म यदि आज हुआ होता तो वे सतसई की शैली मे अपना वक्तव्य नहीं उपस्थित करते। उन्हें प्रेम और सौन्दर्य की प्रेरणा भी अन्य प्रकार से प्राप्त होती। लेखक की शैली पर समय का प्रभाव अमिट रूप से पड़ता है :

ध्वनिकार आनन्दवर्धन ने भी रीति के [illegible] नियामक तत्व माने हैं उनमें से एक विषय औचित्य भी है। 'विषय का [illegible] जैसा कि [illegible] लेखक ने ही स्पष्ट कर दिया है, विषय वस्तु अथवा [illegible] विषय नहीं है : उसका [illegible] तो वाच्य के द्वारा किया हो जा चुका है। विषय से यहां काव्य के रूप का अभिप्राय है। मुक्तक, पर्याय [illegible], परिकथा, [illegible], सकल [illegible], [illegible] : महाकाव्य : अभिनेयार्थ : [illegible] : आख्यायिका और कथा आदि : काव्य के : अनेक प्रकार हैं इनके [illegible] से भी संघटना या रीति के भेद हो जाता है।"

कुन्तक ने कवि स्वभाव को शैली का मूल स्वीकार किया है : उन्होंने काव्य के मूल तत्व वक्रोक्ति को सर्वथा कवि व्यापार जन्य घोषित कर कवि के व्यक्तित्व को सबसे आगे लाकर खड़ा कर दिया है : भारतीय एवं पाश्चात्य दोनों काव्य शास्त्रों मे व्यक्तित्व के अंग – प्रतिभा को काव्य का मूल हेतु माना गया है। यह वास्तव मे हेतु मात्र न होकर काव्य का सब कुछ है।

ऐसे भी विद्वान हैं जो प्रतिभा अथवा व्यक्तित्व किसी का भी अस्तित्व काव्य मे नहीं मानना चाहते। उदाहरण के लिये 'बीसवी' शताब्दी मे इलियट ने अति व्यक्ति वाद से खीज कर काव्य मे कवि कर्तव्य को मानने से इन्कार कर दिया। वे कवि को केवल माध्यम मानते हैं, कर्त्ता नहीं उनके मत से सफल कवि होने के लिए यह आवश्यक नहीं है कि उसकी मानसिक शक्ति भी समृद्ध हो आवश्यकता इस बात की है कि उसका मन अधिक से अधिक भावों और संवेदनाओं का अधिक से अधिक सफल माध्यम बन सके।.... कला सृजन की इस प्रेरणा के समय जो समन्वय होता है, इससे कवि के व्यक्तित्व का कोई सम्बन्ध नहीं है इस समस्त प्रक्रिया मे उसका व्यक्तित्व सर्वथा पृथक एवं निर्विकार रहता है जैसा किसी किसी रासायनिक क्रिया मे होता है। उदाहरण के लिये ऑक्सीजन और सलफर डॉइ ऑक्साइड से भरे किसी कमरे मे अगर आप प्लेटिनम का एक तन्तु डाल दें तो वे दोनों तो सलफर एसिड मे परिवर्तित हो जाएंगे, परन्तु प्लेटिनम के तन्तु मे किसी प्रकार का विकार नहीं आएगा। कवि का मन इसी प्लेटिनम तन्तु के समान है जो उसकी अनुभूतियों को प्रभावित और समन्वित करता हुआ स्वयं निर्विकार रहता है :

यहां इलियट महोदय कवि के मन को प्लेटिनम तन्तु के समान एक जड पिंड ही समझते हैं किन्तु वस्तुत: ऐसा है नहीं। मानव मन बाह्य जगत से प्रभाव ग्रहण करता रहता है, उस प्रभाव पर स्वत: उसकी प्रतिक्रिया भी होती रहती है और अन्तत: यही प्रतिक्रिया चेहरे की मुद्राओं अथवा वाणी द्वारा अभिव्यक्त भी होती है। मेरे मत से इलियट का उपर्युक्त मत स्वीकार्य नही है। मनुष्य जो कुछ भी करता है उसमें उसका व्यक्तित्व अवश्य ही निहित होता है : कला के क्षेत्र मे तो यह और भी सत्य है। गुरुदेव रवीन्द्र नाथ ठाकुर ने स्पष्ट ही कहा है कि 'कला मे, मनुष्य वस्तुओं को नहीं अपने आप को अभिव्यक्त करता है वे केवल कला के क्षेत्र मे ही नहीं उपयोगिता के क्षेत्र मे भी व्यक्तित्व का उद्घाटन स्वीकार करते हैं। उनका कहना है : 'यह मानना ही होगा कि उपयोगिता के क्षेत्र मे भी मनुष्य अपने व्यक्तित्व को उदघाटित किये बिना नहीं रह सकता।

युग विशेष का प्रभाव :

शैली का दूसरा नियामक तत्व है, युग विशेष का प्रभाव। विश्लेषण की सुविधा के लिये इसे तीन वर्गों मे बांटा जा सकता है।

: क : युग चेतना

: ख : काव्य रूपों का प्रभाव

: ग : युग की साहित्यिक परम्पराओं का प्रभाव।

: क : युग चेतना : चाहे हम इसे युग चेतना, युग बोध अथवा युग का परिवेश किसी भी नाम से पुकारें, किन्तु यह निश्चित है कि युग विशेष का प्रभाव साहित्यकार के व्यक्तित्व पर पड़ता ही है। इसी कारण आज के युग का व्यक्ति पिछले युग के व्यक्ति

४. चरित्र : कैरेक्टर :

५. मेधा : इन्टैलैक्ट :

ये सब तत्व व्यक्तित्व का निर्धारण करते है किन्तु व्यक्तित्व के निर्माण में कई अन्य तत्व भी सहयोग देते है जिनकी अवहेलना नहीं की जा सकती। प्रसिद्ध फ्रांसीसी समालोचक टेन के अनुसार वे तत्व हैं :

१. वंश परम्परा

२. पारिपार्श्विक परिस्थितियां

३. युग की विचार धारा और विश्वास

विलियम पेटी और लूसी स्नाइडर ने सम्मिलित रूप से व्यक्तित्व के कुछ अन्य निर्मायक तत्वों का निर्देश किया है। ये तत्व टेन द्वारा निर्देशित तत्वों के पूरक से जान पड़ते हैं। उनेक अनुसार वे तत्व निम्नलिखित हैं :

१. हेतु : मोटिव्हेशन :

२. शरीर की बुनियादी प्रणालियां : बेसिक सिस्टम्स आफ दि बाडी :

३. सामाजिक वातावरण : सोशल सीम कल्चरल मेट्रिक्स :

४. प्रत्यक्षीकरण : पर्सेप्शन :

व्यक्तित्व के निर्धारक तत्व विभिन्न अनुपात मे मिलकर एक नया ही मिश्रण तैयार करते हैं जिस पर निर्मायक तत्वों की प्रतिक्रिया अलग अलग ढंग से होती है फलतः व्यक्तित्व अपनी सम्पूर्णता मे उद्घाटित होता है। इनमे से किसी भी एक तत्व को एकान्तिक रूप मे लेकर हम विचार नहीं कर सकते। इन तत्वों की परस्पर क्रिया, प्रतिक्रिया एवं अन्तर्क्रिया पर ध्यान रखना अत्यावश्यक होता है। इन्हीं के कारण हम एक ही बाप के तीन बेटों के व्यक्तित्व सर्वथा भिन्न, एक दूसरे के विपरीत भी पाते हैं। अन्यथा टेन के मतानुसार तो तीनों बेटों के व्यक्तित्वों मे अन्तर नहीं होना चाहिये क्योंकि तीनों की वंशपरम्परा एक है, पारिपार्श्विक परिस्थितियां भी एक सी होंगी और युग की विचार धारा और विश्वास तो एक ही है। अतः ऊपर बताये हुये चारों तत्व व्यक्तित्व के निर्माण मे महत्वपूर्ण योग देते हैं। चिकित्सा के क्षेत्र मे इस तरह के बहुत से प्रयोग किये गये हैं। चिकित्सा शास्त्री इस निष्कर्ष पर पहुंचे हैं कि शारीरिक स्वास्थ्य व्यक्तित्व के निर्माण मे बहुत अधिक महत्व का तत्व है। उदाहरण के लिये मनुष्य के शारीरिक यांत्रिक संस्थान मे पाचन संस्था व्यक्ति के मानसिक जीवन को अभिव्यक्ति करती है मानसिक कार्य एवं कार्य विकृतियां व्यक्ति का जीवन और जगत के प्रति दृष्टिकोण बताती है :

जबकि व्यक्तित्व इन सब का समन्वयात्मक रूप है तब यह कहना बड़ा कठिन है कि शैली मे व्यक्तित्व के किन तत्वों का ग्रहण होता है। श्री ल्युकस ने तो चरित्र को ही शैली का आधार माना है। उनका कहना है कि "शैली वह साधन है जिसके द्वारा एक व्यक्ति दूसरे व्यक्ति से सम्पर्क स्थापित करता है वह शब्दों के वेष मे व्यक्तित्व है, वाणी के रूप मे चरित्र है। जब हस्तलिपि चरित्र का उद्घाटन करती है तब शैली तो उसे और भी अधिक उद्घाटित करती है : यदि तुम अपनी रचना को अच्छी रचना बनाना चाहते हो तो तुम्हारा चरित्र भी अच्छा होना चाहिये, यह केवल अच्छा दिखना भर नहीं चाहिये अच्छा होना भी चाहिये, क्योंकि धोखा अन्ततः धोखा ही है कभी न कभी उसका भंडा फूट ही जाता है। श्री सिम्सन भी शैली को चरित्र को प्रतिमा ही मानते हैं।

लेना ही पड़ता है। भौतिक विज्ञान वेत्ता चाहे कितनी ~~की~~ संकेतात्मकता का प्रयोग क्यों न करे अंततः उसे संकेतात्मकता को साधारण भाषा मे अनूदित करना ही पड़ता है और यह भाषा, जैसा कि हम देख चुके है, अपने अनिवार्य तत्वों में काव्यात्मक है न कि तर्कात्मक।

"वस्तुतः कोई भी विज्ञान इस अर्थ में वस्तु निष्ठ नहीं हो सकता कि वह मानवीय तत्वों : भावों : से सर्वथा स्वतंत्र हो। वह हो ही नही सकता क्योंकि वस्तु निष्ठ वास्तविकता को भाव निष्ठ विचारों द्वारा समझा जाता है।

उपरोक्त उद्धरणों के आधार पर यह सिद्ध हो जाता है कि कोई भी रचना नितान्त व्यक्तित्व शून्य रचना नहीं हो सकती। हां व्यक्तित्व के अनुपात मे अवश्य अन्तर आ जाता है। जो व्यक्ति आत्माभिव्यक्ति करने बैठा है उसकी रचना व्यक्तिपूर्ण या व्यक्तित्व प्रधान रचना हो जायगी, और जिसका उद्देश्य वस्तु निरूपण करना है उसमे वस्तु पक्ष अधिक सबल होता जायेगा एवं व्यक्तित्व पक्ष सूक्ष्म से सूक्ष्म होता जायेगा।

व्यक्तित्व शैली का अनिवार्य तत्व सिद्ध हो जाने के पश्चात् अब प्रश्न उठता है कि शैली मे व्यक्ति तत्व की क्या महत्ता है, क्या स्थान है? दूसरे शैली के अन्य तत्वों से इसका क्या सम्बन्ध है? दूसरे शब्दों मे व्यक्तित्व बदल जाने से क्या शैली मे भी परिवर्तन आवश्यक है?

उत्तर यही है कि सृष्टा बदल जाने से सम्पूर्ण सृष्टि मे परिवर्तन आ जाता है। मौलिक कृतियों की तो बात ही अलग है। एक लेखक की एक ही रचना दस विभिन्न अनुवादकों द्वारा एक ही भाषा में अनुवादित की जाये तो प्रत्येक अनुवाद अपने ढंग का अलग ही अनुवाद होगा क्योंकि प्रत्येक अनुवाद के साथ उसके अनुवादक का व्यक्तित्व समाहित होता है और अनुवादक का वही व्यक्तित्व अन्तर के लिये जिम्मेदार है।

किन्तु प्रश्न उठता है व्यक्तित्व क्या है? उसके कौन कौन से उपकरण अथवा तत्व हैं और शैली मे किन किन तत्वों का ग्रहण होता है? श्री जे. एम्. ग्रहम के मतानुसार "व्यक्तित्व वह खास चीज है जो आपको सर्वसाधारण की भीड मे भी निराला बनाये रहती है और आगे वे लिखते हैं : 'व्यक्तित्व की प्राप्ति' 'व्यक्ति' बन कर ही की जा सकती है। और आपको व्यक्ति तभी कहा जा सकेगा जब सर्वसाधारण की भीड में खडे रहने पर भी आपको अलग किया जा सके। इससे स्पष्ट है कि व्यक्तित्व एक ऐसा गुण है जो हमे दूसरों से अलग करता है। यद्यपि प्रत्येक व्यक्ति का एक व्यक्तित्व इस अर्थ मे होता है कि वह हर दूसरे व्यक्ति से भिन्न है किन्तु कोई ऐसी विशेषता नहीं होती कि उसे भीड मे से भी अलग पहचाना जा सके। अतः विशेषता के अभाव में प्रत्येक मनुष्य को 'व्यक्ति' नहीं कहा जा सकता और इसीलिये यह भी नहीं कहा जा सकता कि प्रत्येक मनुष्य के पास 'व्यक्तित्व' होता है। चूंकि शैली अन्य वस्तुओं के अतिरिक्त व्यक्तित्व भी है और वह भी एक प्रधान तत्व है, इसलिये प्रत्येक लेखक शैलीकार नहीं हो सकता। लेखक से शैलीकार होने के लिये विशेष व्यक्तित्व भी होना आवश्यक है।

अतः व्यक्तित्व के विभिन्न तत्वों को भी जान लेना आवश्यक है। श्री विलियम मैकडूगल के अनुसार व्यक्तित्व के निर्धारक तत्व निम्नलिखित है :

१. [illegible] की प्रवृत्ति [illegible] डिस्पोजीशन

२. स्वभाव [illegible] टेम्परामेन्ट

३. [illegible] टेम्पर

सत्ता है। अर्थ उससे बिलकुल भिन्न मानसिक सत्ता है इसलिये मानसिक शब्द के अन्तर्गत जो भी मनोवैज्ञानिक तथ्य आते है अर्थ के साथ उन सब का सम्बन्ध है।

साहित्यकार भी प्रत्येक शब्द को एक नया अर्थ देता है इसलिये वह अर्थ निश्चित रुप से एक ओर साहित्यकार के मनोविज्ञान से सम्बन्धित होता है तो दूसरी ओर पाठक के मनोविज्ञान से इसलिये ऐसी घटनाएं विरल नहीं हैं जब किसी व्यक्ति को कहना पडता है कि भाई, मेरा तात्पर्य यह नहीं है, मेरा तात्पर्य तो अमुक अमुक है। इससे स्पष्ट है कि अर्थ का प्रधान तत्व तात्पर्य है। अर्थ कुछ ऐसी वस्तु नहीं है जो नितान्त तटस्थ, निर्वैयक्तिक अथवा वस्तुनिष्ठ हो वरन् उसके विपरीत वैयक्तिक अथवा व्यक्तिनिष्ठ वस्तु है। इसलिये किसी व्यक्ति का तात्पर्य उसके द्वारा प्रयुक्त शब्दों पर निर्वैयक्तिक एवं बाहर से आरोपित किसी परीक्षण व्दारा नहीं जाना जा सकता वरन् उसके लिये तो ज्ञाता की ऐसी सहानुभूतिपूर्ण बुद्धि अपेक्षित है जो व्यक्त विचार से सम्बन्धित ज्ञाता के किसी अनुभव पर आधारित हो। क्योंकि अर्थ की स्थिति केवल मस्तिष्क मे ही होती है उससे बाहर नहीं :

उन्होंने और भी महत्वपूर्ण निष्कर्ष निकाले हैं जिनका सीधा सम्बन्ध प्रस्तुत विषय से है, अतः उनका जान लेना आवश्यक है। उनके निष्कर्ष इस प्रकार हैं कि जिन वस्तुओं और कार्य व्यापारो को हम अपने आस पास देखते है उनका प्रभाव हमारे मन पर सीधा और स्पष्ट रेखाओं से आबद्ध घटनाओं के रूप मे नहीं पडता। वस्तुओं के वर्गीकरण एवं मूल्याकन का आधार "सामान्य अनुभव" होता है। उन्हे जिन शब्दों द्वारा व्यक्त किया जाता है वे ही शब्द इस बात का संकेत है कि वे दृष्टा के अनुभवात्मक सम्पर्क से मुक्त नहीं होते साधरणतः यह समझा जाता है कि विचार भाव से सर्वथा स्वतंत्र वस्तु है, यहां तक कि दोनों विरोधी समझे जाते है किन्तु हमारे अध्ययन का परिणाम यह बताता है कि किसी भी वस्तु का विचार शुध्द विचार तो कभी भी नहीं होता वरन् वह विचार और अनुभव का समन्वित प्रभाव होता है। प्रश्न यह नहीं है कि वस्तु अपने आप मे 'क्या' है वरन् यह है कि वह हमें 'कैसे' प्रभावित करती है।

शब्दों के विषय मे भी उनका कथन बहुत महत्वपूर्ण है। वे कहते है कि जो शब्द अति परिचित वस्तुओं से संबध्द होते है वे भी उन वस्तुओ को केवल व्यक्त नहीं करते वरन् व्यंजित करते है और यह व्यंजना साधारण से भी अधिक होती है। अतः शब्द वस्तुओं को नही विचारों को व्यक्त करते हैं।

जब शब्द भावना से अछूते नहीं रहते तब सम्पूर्ण कृति कृतिकार के व्यक्तित्व से अछूती भला कैसे रह सकेगी. साहित्य तो भाव निष्ठ वस्तु है ही इसलिये किसी भी साहित्यिक कृति मे साहित्यकार के व्यक्तित्व का अभाव हो नहीं सकता. जिस तरह से सृष्टि के कण कण मे सृष्टि रचयिता व्याप्त रहता है उसी तरह साहित्यक कृति के शब्द शब्द मे साहित्यकार का व्यक्तित्व समाहित रहता है भले ही हम उसके अस्तित्व का आभास न पा सके. यद्यपि साहित्येतर ज्ञान विज्ञान सम्बन्धी रचनाएं वस्तु निष्ठ होती है फिर भी उनमे उनके रचयिताओं के व्यक्तित्व का अभाव नहीं होता. इस सम्बन्ध मे भी श्री सेम्युअल रीस के कथन दृष्टव्य है। उनका कहना है : साधारण व्यक्तित्व और भौतिक विज्ञान वेत्ता दोनों को जगत की भौतिक वास्तविकता के संबन्ध मे अपने विचारों को बनाने और प्रेषण करने के लिये साधारण भाषा का सहारा

१. ग्रंथकार का व्यक्तित्व :

इन सबमे सबसे प्रथम एवं सबसे महत्वपूर्ण तत्व ग्रंथकार का व्यक्तित्व है क्योंकि ग्रंथकार किसी भी विषय पर किसी भी ग्रंथ की रचना क्यों न करे अपने व्यक्तित्व को छिपा नहीं सकता। "जब कि व्यक्ति की हस्तलिपि उसके चरित्र का पता दे सकती हैं" तो उसकी अर्थमयी वाणी उसके व्यक्तित्व का पता क्यों नहीं दे सकती ? इस सम्बन्ध मे मनोविज्ञान के क्षेत्र मे शोध की जा चुकी है कि लेखक के व्यक्तिगत जीवन से सर्वथा अनभिज्ञ रह कर तथा उसकी शैली के आध्यात्मिक एवं बौद्धिक पक्षों को त्याग कर केवल उसके द्वारा प्रयुक्त शब्दों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करके उसके व्यक्तित्व का परिचय पाया जा चुका है। श्री वूस्टर ने अपने द्वारा सम्पादित पुस्तक "रिप्रजेन्टेटिव एसेज आन दि थ्यौरी आफ स्टाइल" के वक्तव्य मे इस तरह के शोध कार्यों का उल्लेख किया है : इन 'स्टेडीज' इन लिटररी साइ-कोलोजी आफ वर्नान ली एन एनालेसिस आफ वर्डिंग आर सिंटेक्स इज मेड, क्वाइट अपार्ट फाम बायोग्राफिकल नोलेज टु रिव्हील दि पर्सनालिटी आफ दि राइटर एन्ड टु दि प्वाइन्ट आउट आफ दि चीफ स्प्रिचुअल एन्ड इन्टेलेक्चुअल केरेक्टरस्टिक्स आफ स्टाइल।"

श्री बोनामी डोब्री का भी कथन है "कि हम चाहे किसी भी ध्येय को लेकर पुस्तक पढें, किन्तु सब समय जो बात मौजूद होती है वह है लेखक के व्यक्तित्व से सम्पर्क। पुस्तक पढ़ते समय हमे हमेशा अनुभव होता रहता है कि कोई व्यक्ति हमारे सामने बैठ कर हम से बातें कर रहा है, हमें समझा रहा है। हम उसकी आवाज निरन्तर सुनते रहते हैं। और जिसे शैली कहा जाता है वह वस्तुतः लेखक की यही आवाज है। लेखक अपने व्यक्तित्व की चाहे कितनी ही अवहेलना क्यों न करे, वरन् अपने व्यक्तित्व को जानबूझ कर छिपाने की ही कोशिश क्यों न करे वह अपनी आवाज नहीं छिपा सकता। हां ,यदि वह जानबूझ कर किसी और की नकल कर रहा हो तो और बात है।"

और आगे चल कर वे लिखते हैं : "लेखक द्वारा प्रयुक्त शब्दों के अध्ययन से उसकी मौलिकता पहचान लेना काफी सरल हैं। फिर भी शब्दों का प्रश्न बहुत कुछ मस्तिष्क से सम्बन्धित है और हम जानते हैं कि मस्तिष्क व्यक्तित्व का केवल एक हिस्सा है। किन्तु जो बात लेखक के अधिकार से बाहर है वह है शब्द गुम्फ, लय और ध्वनिओं का सामन्जस्य। यही वे वस्तुएं हैं जिनके द्वारा हम लेखक की आवाज पहचान पाते हैं। कुछ लेखकों की आवाज तो इतनी स्पष्ट एवं निश्चित होती है कि उसे पहचानने मे किसी प्रकार की गलती होने की सम्भावना नहीं होती। अन्त मे पढते समय हम लेखक की उस आवाज को सुनते हैं जो उसकी व्यक्तिता एवं व्यक्तित्व का उद्घाटन करती है। कोई भी ईमानदार लेखक अपनी इस आवाज को छिपा नहीं सकता चाहे वह प्रस्तावना लिख रहा हो, बहस लिख रहा हो अथवा अपील।"

अमेरिकन विचारक श्री सेमुअल रीस ने अपनी पुस्तक "भाषा और मनोविज्ञान" मे इस सम्बन्ध मे बहुत ही महत्वपूर्ण जानकारी दी है जो प्रस्तुत विवेचन से प्रत्यक्ष सम्बन्ध रखती है। उनका कहना है : "शब्द अर्थ से कैसे संयुक्त होता है। यह प्रश्न भाषा से कम और मनोविज्ञान से अधिक सम्बन्ध रखता है। वे अपनी शोध से इस परिणाम पर पहुंचे हैं कि शब्द एक प्रत्यक्ष भौतिक

स्वभाव माना है और इस कारण से अलग अलग व्यक्ति की अलग अलग रीति स्वीकार की है।

डा० जगन्नाथ शर्मा ने शैली के अवयवों में शब्द विन्यास, वाक्य रचना, प्रघटक, मुहावरा लोकोक्ति एवं अलंकार योजना की गणना की है। इसी प्रकार श्री करुणापति त्रिपाठी भी शैली के उपादान तत्वों में बाह्य तत्व शब्द, ध्वनि, वाक्यादि को स्वीकार करते हैं और आंतरिक तत्वों मे शब्द शक्तियां, सरलता, स्पष्टता आदि गुणों को मानते हैं।

आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी शैली के नियामक तत्वों मे ग्रंथकार के व्यक्तित्व, युग. विशेष के काव्य रूप एवं काव्य रूढ़ियां तथा शास्त्रीय उपस्थापन की गणना करते हैं। शास्त्रीय उपस्थापन के अन्तर्गत उपयुक्त शब्दों का उपयुक्त एवं विचारानुकूल व्यवहार, वाक्य, आकर्षण एवं विविध शास्त्रीय तत्वों का उचित सामन्जस्य स्वीकार करते हैं।

पाश्चात्य विचारकों मे से रोमी विचारक क्विन्टिलियन शब्द चयन अलंकार योजना, पद रचना आदि को ही शैली के तत्व स्वीकार करते हैं। बासिल वर्सफील्ड का भी यही मत है। प्रसिद्ध विचारक बफन तो व्यक्तित्व को ही शैली का सर्वस्व स्वीकार करते हैं।

इन सब आचार्यों के मतों को देखने से स्पष्ट है कि भाषा की छोटी से छोटी इकाई वर्ण से लगा कर ग्रंथकार के व्यक्तित्व तक सभी चीजें शैली के नियामक तत्वों के रूप मे परिगणित की गई हैं। किन्तु किसी ने भाषा और उसके अंग उपांगों पर अधिक बल दिया है तो किसी ने ग्रंथकार के व्यक्तित्व पर। कहीं कहीं दोनों के समन्वय करने की चेष्टा भी की गई है जैसा हजारी प्रसाद द्विवेदी के मत मे ग्रंथकार का व्यक्तित्व तो प्रधान तत्व है ही साथ ही युग प्रभाव की अवहेलना भी नहीं की गई है। शास्त्रीय उपस्थापन मे भाषा तत्व को भी स्वीकार किया गया है, साथ ही आकर्षण तत्व की गणना करके पाठक अथवा भावक का विस्मरण भी नहीं किया गया है।

मेरे विचार से शैली के नियामक तत्वों को निम्नलिखित ६ विभागों में बांटा जा सकता है। यह विभाजन केवल अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से किया जा रहा है ताकि प्रत्येक तत्व का सम्यक विश्लेषण किया जा सके एवं एक तत्व का दूसरे से सम्बन्ध स्पष्टता से विवेचित किया जा सके। अन्यथा मेरी मान्यता है कि इनमे से कोई भी तत्व एकान्त अकेला रह कर शैली का नियामक नहीं बन सकता। सब तत्वों का समष्टि रूप मे सम्यक समन्वय ही शैली को जन्म देता है। एक तत्व के परिवर्तन से अन्य तत्व भी प्रभावित होते हैं तथा समष्टिगत प्रभाव मे पर्याप्त अन्तर ही नहीं ला देते वरन् सर्वथा नयी वस्तु को जन्म देते हैं।

शैली के नियामक तत्व :

१. ग्रंथकार का व्यक्तित्व
२. युग विशेष का प्रभाव
   :क: काव्य रूपों का प्रभाव
   :ख: साहित्यिक परम्पराओं का प्रभाव
३. विषय वस्तु
४. ग्रंथकार का उद्देश्य
५. पाठक
६. भाषा एवं उसके अंगोपांग

यहां प्रश्न उठता है कि जब वस्तु को उसकी अभिव्यक्ति के ढंग से जिसे शैली की संज्ञा दी जा रही है: पृथक नहीं किया जा सकता तब शैली का सम्बन्ध वस्तु से क्यों नहीं है। और जो वस्तु लेखक के मानस मे जन्म ले रही है उस वस्तु का लेखक के व्यक्तित्व से सम्बन्ध क्यों नहीं है। यह कहना तो बहुत कुछ ऐसा ही कहना हुआ कि फूलों का सम्बन्ध उस पौधे से अथवा जड से नहीं है जिस पर वह खिला है। अथवा बच्चे का सम्बन्ध माता पिता से नहीं है। हां, यह बात और है कि फूल और बच्चे जन्म लेने के बाद अपना स्वतंत्र अस्तित्व भी कायम कर लेते हैं। बस इसी अर्थ मे हम अभिव्यक्ति को शैली कह सकते हैं इससे अधिक नहीं वस्तुत: कला में और विशेषत: साहित्य कला मे वस्तु और उसकी अभिव्यक्ति के ढंग को अलग किया ही नहीं जा सकता। कला का सिद्धान्त ही ऐक्य का सिद्धान्त है। इस सम्बन्ध मे कवि गुरु रवीन्द्रनाथ टैगोर का कथन दृष्टव्य है। उनका कहना है: "मियर मैटर कैन नाट हैव दि प्रापर्टी आफ ब्यूटी, इट बिकम्स ए क्वस्चन वेदर मैनर इज नाट दि प्रिंसिपल फैक्टर इन आर्ट... ट्रू प्रिंसिपल आफ आर्ट इज दि प्रिंसिपल आफ यूनिटी। मैटर टेकन बाई इटसेल्फ, इज एन एब्स्ट्रेक्शन व्हिच कैन बी डेल्ट विथ बाई साईन्स, व्हाईल मैनर, व्हिच इज मियरली मैनर, इज एन एबस्ट्रेक्शन व्हिच कम्स अन्डर दि लाज आफ रिटोरिक। बट व्हेन दे आर इनडिसो-ल्यूबली वन देन दे फाइन्ड दयर हारमनीज इन अवर पर्सनालिटी, व्हिच इज एन आर्गेनिक काम्प्लेक्स आफ मैटर एन्ड मैनर, थिंगस एन्ड थाटस्, मोटिव्हस् एन्ड एक्शनस्।

शैली के नियामक तत्व: शैली के नियामक तत्वों के विषय मे भी लगभग वही बात है जो शैली की परिभाषा अथवा उसके स्वरूप के विषय मे थी। शैली के अधिकांश विवेचकों ने नियामक तत्वों के लिये भाषा एवं भाषा के अन्य अंग उपांगों को ही आधार बनाया है। जो विचारक शैली को अतिरिक्त अलंकरण अथवा सुन्दर एवं कला-त्मक अभिव्यक्ति समझते हैं उनके लिये तो भाषा को आधार मानना स्वाभाविक ही है। जो विद्वान शैली के व्यक्ति पक्ष को स्वीकार करते हैं उन्होंने भी भाषा को मूलभूत तत्व इस-लिये माना है कि सारा सृजन भावन व्यापार भाषा के आश्रय से ही रूपायित होता है, मूर्त होता है, साकार होता है। वस्तुत: भाषा ही सृजन और भावन व्यापार के बीच सेतु का काम करती है अत: उसके महत्व को कम नहीं माना जा सकता। किन्तु भाषा के आश्रय से साकार होने की अवस्था से पहले की प्रक्रिया की अवहेलना करना जड को भूल कर केवल फल फूलों पर ध्यान केन्द्रित रखना है; साधना का विस्मरण कर सिद्धि पर ध्यान रखना है। फिर भी अपनी बात कहने से पहले विभिन्न भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों का मत जान लेना अप्रासंगिक नहीं होगा।

भारतीय आचार्य वामन ने रीति के मूल तत्व गुणों को माना है। गुणों को शब्द गुण और अर्थ गुण के दो विभागों में बांट दिया है। शब्द गुणों में वर्ण योजना, शब्द विन्यास, पद बन्ध या शब्द गुम्फ इत्यादि हैं और अर्थ गुण के अन्तगर्त माधुर्य, ओज, प्रसाद, श्लेष कान्ति, औदार्य इत्यादि हैं।

आचार्य रुद्रट ने रीति का विभाजक तत्व समास माना है। लघु समास, मध्यम समास और दीर्घ समास के तीन विभागों के आधार पर क्रमश: पांचाली रीति, लाटिया रीति और गौडी रीति के भेद स्वीकार किये हैं।

आचार्य दण्डी एवं आचार्य कुन्तक ने रीति का नियामक तत्व क्रमश: व्यक्तित्व एवं कवि

अभिव्यक्ति की एकता का ज्वलंत उदाहरण है।" शैली की इस व्यापक सत्ता का प्रमाण यही है कि इस सारी प्रक्रिया से प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से सम्बन्धित किसी बात मे जरा सा परिवर्तन शैली को भी प्रभावित करता है। उदाहरण के लिए मुद्रण कला के आविष्कार ने शैली मे भी परिवर्तन ला दिया है। दोनों में क्या अन्तर है यह श्री नेबहूर से सुनिये, "प्राचीन गद्य लेखक इस तरह लिखते थे जैसे श्रोता के बीच मे बैठे उनसे बात कर रहे हों, किन्तु आज का गद्य निश्चय रूप से केवल आंख के लिए ही लिखा जाता है। स्पष्ट है कि इन्द्रिय की मध्यस्थता बदल जाने के कारण शैली मे पर्याप्त अन्तर आ जाना स्वाभाविक है। इसी तरह एक विचारक ने विश्व की प्रगति को ध्यान मे रख कर भविष्य की शैली की ओर संकेत किया है। श्री कोटा का कहना है: एक युग बड़ी शीघ्रता से आ रहा है जब कोई भी लेखक अधिकांश व्यक्तियों द्वारा पढ़ा नहीं जायेगा। केवल वही लेखक पढ़ा जायेगा जो हस्तलिखित प्रतियों को इतना संक्षिप्त कर सके जितना संक्षिप्त हाइड्रोस्टेटिक स्क्रयू कपास के बंडल को दबा कर संक्षिप्त कर देता है। लेखक का संकेत संक्षिप्तता अथवा समास शैली की ओर है। आज भी हम देखते हैं कि एकांकी, लघु कथा एवं गीतों का सृजन इसीलिए हुआ क्योंकि आज के व्यस्त जीवन मे पाठकों को बड़ी रचनाएं पढ़ने का अवकाश ही नहीं है। नाटकों के क्षेत्र मे भी माध्यम के परिवर्तन से शैली मे परिवर्तन लक्षित किया जा सकता है। जो नाटक रंगमंच पर अभिनीत होते हैं उनके लिखने के लिए लेखक को ऐसे शब्द लिखने की आवश्यकता नहीं पड़ती जिनका अर्थ अभिनय द्वारा प्रदर्शित किया जा सकता है क्योंकि ऐसे नाटकों का दर्शक दर्शक भी है और श्रोता भी। किन्तु रेडियो के आविष्कार के पश्चात् जब यही नाटक रेडियो पर प्रसारित होने लगे तब लेखकों को अधिक कौशल से काम लेने की आवश्यकता पड़ी। अब सुनने वाले दर्शक नहीं श्रोता मात्र हैं इसलिए रेडियो रूपक के लेखकों को अभिनय की क्रिया शब्दों की ध्वनि में भरनी पड़ी अर्थात् ऐसे शब्दों का प्रयोग अनिवार्य हो गया जो अपनी ध्वनि मात्र से सजीव मूर्ति खड़ी कर उन्हें श्रोताओं को देखने का भी आनन्द दे सकें। कहने का तात्पर्य यह है कि शैली को अभिव्यक्ति अथवा भाषा तक सीमित करना एक बहुत बड़ा भ्रम है फिर चाहे वह साधारण अभिव्यक्ति हो या प्रभावपूर्ण। क्योंकि जिस तरह "रूप सौन्दर्य नहीं है, सौन्दर्य का आश्रय है।" : उसी तरह भाषा शैली नहीं है शैली का आश्रय वह अवश्य है। शैली भाषा के अतिरिक्त है पर यह भी सत्य है कि भाषा को छोड़ कर वह रह भी नहीं सकती। इसका कारण यह है कि सृजन एवं रसभावन की सारी प्रक्रिया अमूर्त है, निराकार है, अदृश्य है। यदि वह मूर्त होती है, साकार होती है, दृश्य बनती है तो भाषा के आधार पर ही। इसीलिए शैली और भाषा का अटूट सम्बन्ध है। शैली का यही एक ऐसा तत्व है जो प्रत्यक्ष एवं मूर्त होने के कारण विश्लेषण साध्य है। इसीलिए संसार के प्रायःसभी विचारकों ने शैली को अभिव्यक्ति कहा है। डा० शंकर दयाल चौऋषि का इस सम्बन्ध मे कथन दृष्टव्य है। उनका कहना है: "शैली का सम्बन्ध काव्य के 'कैसे' अथवा वस्तु निरूपण या स्थापन के ढंग से है, एवं साहित्य के वस्तु या भाव पक्ष से प्रत्यक्षतः नहीं है। यद्यपि यह सत्य है कि वस्तु को उसकी अभिव्यक्ति के ढंग से पृथक नहीं किया जा सकता... साहित्यिक कृतियों में शैली का सम्बन्ध भाषा संयोजन वैचित्र्य या रचना तत्व से है। यह वस्तुतः भाषा की वैयक्तिक अभिव्यक्ति का विशेष ढंग है।"

को इस रूप में प्रस्तुत कर सके कि जिससे सब एक ही प्रभाव ग्रहण कर सकें। शायद इसी बात का ध्यान करके महाकवि गेटे ने उन लोगों को कड़ी फटकार लगाई है जो किसी लेखक पर अस्पष्टता अथवा अबोधता का आरोप लगाते हैं। उनका कहना है कि ऐसे लोग पहले अपने मन में झांक कर देख लें कि वहां कितनी स्वच्छता एवं स्पष्टता है क्योंकि संध्या के धुंधलके मे स्पष्ट लिपि भी अवाच्य हो जाती है।

इसके विपरीत कुछ ऐसे भी विचारक हैं जो किसी भी साधारण से साधारण अभिव्यक्ति को शैली मानते हैं चाहे वह प्रेम पत्र अथवा चाय पार्टी का निमंत्रण पत्र ही क्यों न हो। यहां तो साधारण अभिव्यक्ति को शैली माना गया है किन्तु ऐसे भी चिन्तक हैं जो अनभिव्यक्ति मे ही शैली को खोजते हैं फिर भी विशेषता यह है कि वे गलत नहीं हैं, न उनकी विवेचना का आधार ही गलत है। शिलर महोदय कहते हैं कि मैं लेखक की अनभिव्यक्ति में ही उत्तम शैलीकार खोज पाता हूं।

मैड नेकर का भी यही कहना है: "लेखन की शुद्ध शैली का उद्भावन प्रत्येक व्यर्थ एवं अनावश्यक वस्तु के त्याग से होता है।"

यहां शैली सम्बन्धी उद्धरणों और परिभाषाओं का जमघट लगा देने का अभिप्राय नहीं है, प्रयोजन यह बताना है कि शैली का विवेचन कितना गूढ़ एवं दुस्साध्य है। इसीलिए सभी विचारकों ने विवेचना के लिए विभिन्न आधार ग्रहण किये हैं और भिन्न भिन्न ढंग की परिभाषाएं दी हैं। ऊपर कहा जा चुका है कि इन परिभाषाओं में आकाश पाताल का अन्तर है। एक तथ्य के इस सिरे की बात है तो दूसरी तथ्य का दूसरा छोर है। एक ओर शब्द से लगा कर सम्पूर्ण रचना तक शैली के व्यापक प्रसार मे आ जाती है तो दूसरी ओर एकान्त व्यक्तित्व से लगा कर निर्वैयक्तित्व तक उसका प्रसार है और तीसरी ओर अनभिव्यक्ति से लगा कर प्रभावपूर्ण कलात्मक अभिव्यक्ति भी इसकी परिधि मे आ जाती है। कोई आश्चर्य नहीं कि "शैली" शब्द सुनते ही राबर्ट साउदे का मस्तिष्क चकरा गया हो और घबरा कर वे चीख उठे हों: आफ व्हाट इज़ काल्ड स्टाइल, नाट ए थाट एन्टर्स माई हेड एनी टाइम।"

मेरे विचार से वास्तविकता यह है कि साहित्यकार के हृदय की अनुभूति से लगा कर पाठक की रसानुभूति तक जो एक प्रक्रिया है उसका कोई भी अंश ऐसा नहीं है जो शैली से अछूता हो, जहां शैली का प्रसार एवं सत्ता न हो। उसका सम्बन्ध लेखक के व्यक्तित्व से भी है, विषय वस्तु से भी है, उसकी अभिव्यक्ति से भी है और अभिव्यक्ति के प्रभाव अर्थात् पाठक से भी है। श्री एफ. एल. ल्युकस ने भी शैली पर विवेचन करते हुए इस भ्रम की ओर संकेत किया है। शैली के अधिकांश विवेचन गलत स्थान से प्रारम्भ होते हैं। वे अक्सर व्यवसायिक हथकंडों में फंस जाते है, जैसे शब्द चयन, विशेषण प्रयोग, अनुच्छेद योजना आदि...साहित्यिक शैली एक साधन है जिसके द्वारा एक व्यक्ति दूसरे को प्रभावित करता है। इसलिए शैली की समस्याएँ वास्तव मे व्यक्तित्व की समस्याएँ, व्यवहारिक मनोविज्ञान की समस्याएँ हैं। बाबू गुलाब राय भी लिखते हैं: "व्यक्ति के साथ शैली का अटूट सम्बन्ध है। वस्तु और शैली का पार्थक्य उतना ही असंभव है जितना कि म्याऊं की ध्वनि का बिल्ली से, म्याऊं बिल्ली की अभिव्यक्ति है और बिल्ली को म्याऊं के नाम से पुकारना व्यक्ति, विषय और

के विषय का ही प्रतिबिम्ब मात्र नहीं है वरन् उसके मस्तिष्क का भी प्रतिबिम्ब है। फ्लाबर्ट का कथन शैली को केवल अभिव्यक्ति तक ही सीमित नहीं रखता वरन् चिन्तन एवं मनन की वैयक्तिक पद्धति भी मानता है। उनका कहना है: स्टाइल इज द राइटर्स ओन वे आफ थिंकिंग आर सीइंग।" और इन सबसे बढ़कर बफन की वह प्रसिद्ध उक्ति तो है ही: स्टाइल इज द मैन हिमसेल्फ।"

शैली के व्यक्ति पक्ष पर भारतीय मनीषियों ने भी विचार किया है। "आचार्य दण्डी ने सबसे पहले कवि के साथ रीति में परिवर्तन को स्वीकार किया... दण्डी ने प्रत्येक व्यक्ति को पृथक रीति रखने का दृढ़ आग्रह किया है। इस नियम का उल्लंघन करने वाले कवि को अंधा तक कहा गया है। इससे व्यक्ति वैशिष्ट्य के कारण जो रीतियां होंगी उनके नामकरण व सूक्ष्म विवेचन के कार्य को साक्षात सरस्वती के लिए असम्भव माना है। शैलियों का पार्थक्य *अत्यंत सूक्ष्म तथा विषम है, इसमें संदेह नहीं।"* डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी ने लिखा है: "ग्रंथकार की शैली उसके व्यक्तित्व का ही अंग है किन्तु वे उसे व्यक्तित्व का ही अंग मान कर नहीं रह गये, अन्य तत्वों पर भी उन्होंने विचार किया है जिन्हें समझने का अवसर *हम बाद में पायेंगे।*

कुछ ऐसे भी विद्वान हैं जो शैली को व्यक्तित्व के अतिरिक्त कुछ और भी मानना चाहते हैं। यद्यपि उन्हें शैली का व्यक्ति पक्ष अमान्य नहीं है तथापि वे व्यक्तित्व से अलग कुछ अन्य तत्वों का अस्तित्व भी उसमे मानना चाहते हैं। जैसे मिडिलटन मरे महोदय का कहना है कि "अच्छी शैली में व्यक्तित्व और निर्वैयक्तित्व का मिश्रण वांछनीय है। चाहे जितना उद्योग करे लेखक अपनी शैली में से अपने व्यक्तित्व को निकाल ही नहीं सकता, फिर भी विषय को इतना व्यक्तित्व देना चाहिये कि वह स्वयं बोलने सा लगे।" बर्नान ली ने भी प्रकारान्तर से कुछ ऐसी ही बात कही है। उनका कहना है: "कि मनुष्य जो कुछ भी लिखता है वह अपने निर्माता से भी अधिक महान हो जाता है।"

शैली के अधिकांश विवेचन शैली को प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति मानते हैं। उनके मत में साधारण अभिव्यक्ति में शैली होती नहीं। निश्चय ही यह दृष्टिकोण पाठकों से अधिक सम्बन्ध रखता है लेखकों से कम क्योंकि किसी भी रचना का प्रभाव पाठकों पर ही पड़ सकता है। इस मत मे आचार्य वामन प्रमुख हैं। उनके मत से "रीति अच्छे लेखन का ही धर्म है। इसका मतलब यह कि घटिया रचना मे रीति की उपस्थिति होती ही नहीं।"

जार्ज बर्नार्ड शा का भी यही मत है कि "प्रभावपूर्ण अभिव्यक्ति ही शैली का अथ और इति है।" यहां प्रश्न उठ सकता है कि यह कैसे जाना जाय कि अभीष्ट प्रभाव की सिद्धि हो रही है अथवा नहीं, विशेषकर उस समय जबकि प्रभाव ग्रहण करने वाला पाठक भी अपना व्यक्तित्व रखता है, उसका भी दिल और दिमाग है, संस्कार, रुचि-अरुचि सभी चीजें हैं। यह भी स्मरण रहे कि प्रत्येक पाठक दूसरे से भिन्न भी है। इसलिए यह सम्भव नहीं है कि एक ही रचना द्वारा सब पाठक समान प्रभाव ग्रहण करेंगे। इसलिए बात फिर घूमफिर कर लेखक के व्यक्तित्व पर जा अटकती है। लेखक के व्यक्तित्व में यदि इतनी महानता, व्यापकता और गहराई है कि वह विषमता में समता की खोज कर सके, अनेकता में एकता के दर्शन करा सके और अपनी रचना

डा. श्याम वर्मा

शैली का सैद्धान्तिक विवेचन

रावर्ट साउदे ने लिखा है: "आफ व्हाट इज काल्ड स्टाइल, नाट ए थाट एन्टर्स माई हेड एनी टाइम।" शैली के सम्बन्ध में विचार करने पर लगभग सभी की ऐसी ही परिस्थिति हुई है। श्री लुकस ने भी स्वीकार किया है कि "शैली विवेचना के लिए बहुत भयंकर विषय है। प्रायः सभी ने शैली की परिभाषाएं दी हैं किन्तु वे सब परिभाषाएँ एक समान नहीं हैं, यहां तक कि एक से तत्वों वाली भी नहीं है। किन्हीं भी दो परिभाषाओं में आकाश पाताल का अन्तर है। अंग्रेज कवि पोप ने कहा: "शैली विचारों की पोषाक है तो मनीषी कार्लाइल ने कहा: "नहीं, शैली लेखक के विचारों की पोषाक नहीं है बल्कि चमड़ा है। जार्ज हेनरी ने एक कदम आगे बढ़कर कहा शैली विचारों की पोषाक नहीं, उसका जीवंत शरीर है: अंग्रेज कवि वर्डसवर्थ को शायद इससे संतोष नहीं हुआ तो उन्होंने कहा: "शैली विचारों का मूर्त अवतार है।

इन चारों परिभाषाओं का मूलाधार तत्व विचार है। इससे इतना तो स्पष्ट ही है कि शैली का सम्बन्ध विचारों से है फिर चाहे उसे विचारों की पोषाक, चमड़ा, जीवंत शरीर अथवा अवतार ही क्यों न कहा जाय।

कई चिन्तकों ने शब्दों को ही मूल आधार मानकर शैली की परिभाषा दी है। स्विफ्ट का कहना है: उपयुक्त शब्दों का उपयुक्त स्थान में प्रयोग ही शैली है आचार्य सीताराम चतुर्वेदी ने कहा: "शब्दों की कलात्मक योजना ही तो शैली है।" रीति सम्प्रदाय के प्रवर्तक आचार्य वामन ने रीति की परिभाषा इस प्रकार दी है: "विशिष्टा पद रचना रीतिः।"

इन परिभाषाओं मे शब्द को ही मूल आधार माना गया है किन्तु किसी ने उपयुक्त शब्द का उपयुक्त स्थान मे व्यवहार कह कर विचार किया है तो किसी ने कलात्मकता पर जोर दिया है, और किसी ने विशिष्टता पर। उपयुक्तता, कलात्मकता और विशिष्टता निरपेक्ष शब्द नहीं है। पूर्णता एवं स्पष्टता के लिए उन्हें किसी अन्य आधार की अपेक्षा है। अतः शैली की ये परिभाषाएं संतोषप्रद नहीं हैं।

कुछ विद्वानों ने शैली का विवेचन लेखक के व्यक्तित्व अथवा व्यक्तित्व के किसी प्रधान तत्व को आधार मान कर किया है। उदाहरण के लिए महाकवि गेटे ने कहा है: "साधारणतः लेखक की शैली उसके मस्तिष्क की विश्वसनीय प्रतिच्छवि है: फेनेलन का कथन है: "लेखक की शैली भी उसका वैसा ही अंग है जैसा उसका चेहरा, शरीर अथवा उसके हृदय की धड़कनें एक अन्य विद्वान पैस्कल का भी ऐसा ही कथन है: "जब हमें कोई स्वाभाविक शैली के दर्शन होते हैं तब आश्चर्य भी होता है आनन्द भी, क्योंकि हम एक लेखक को प्राप्त करने की आशा करते हैं और पाते हैं व्यक्ति। न्यूमेन का भी यही कथन है वे कहते हैं: शैली लेखक

कबीर 'राम' ही से शुरु करते है। वह मस्जिद-मंदिर में फर्क के क़ायल न थे। इसी तरह खुदा के "लम यलिद वलम यूलद" पर भी पूर्ण विश्वास रखते हैं। उन्होंने धार्मिक परिभाषाओं (Religiouns Terminology) के फर्क को कोई महत्व नहीं दिया।' 'मन समझावन' के अलावा 'गुलज़ार -ए-वहदत' में शाह तुराब ने स्पष्ट रूप से अपने दृष्टिकोण को समझाया है। नज़ीर के सोचने का ढंग भी यही है। इस सिलसिले में शाह तुराब की नज़्म 'गुलज़ार-ए-वहदत' का यह पद्य अरु चिकर न होगा—

> सगल वेद व पुरान का सैरकीता, चे रामायन व चे भगवन्त गीता।
> पर सब शौक़ सूं उनकी किताबां, दिस्या हर जा वहीं शमए ताबां।
> कहीं अल्लाह कहीं सोहम कलाया, सरीहन् हस्तलाह् का फेर पाया।
> गरज़ हरनाम सूं परनाम कीजे, बहर सूरत उसी का नाम लीजे।
> वही अल्लाह वही सोहम् हरीनाम।
> है इक महबूब है जिसके इते नाम॥

नज़ीर व शाह तुराब की यही सार्वलौकिकता, सदाचार, पक्षपात रहित और आज़ाद ख्याली है जो उन्हें 'शेर-व-अदब' में उच्च स्थान पर पहुँचाती है और जिसके लिए वह फलसफा तर्क 'मासिवाअल्लाह' से प्रभावित है।

ज़बान के सिलसिले में भी शाह तुराब और नज़ीर के यहाँ एकसानियत दिखाई देती है। उनका शब्द कोश हिन्दू-देव-माला की इस्तलाहात, दिलकश अन्दाज़-ए-बयान, खादारी और सबसे बढ़कर राष्ट्रीय एकता का एहसास इस बात के सबूत हैं कि वह हिन्दुओं से मेल जोल भी रखते थे। उन्होंने हिन्दू रीति रिवाज और परम्पराओं को इस हुस्न और शालीनता के साथ बयान किया है कि ताज्जुब होता है। रामदास की 'मनाचे श्लोक' के विषय को दक्खिनी जामा पहनाने का ख्याल कोई मामूली बात नहीं। उन्होंने रामदास के श्लोकों के भावार्थ बयान नहीं किये हैं बल्कि तात्कालिक रामदासियों से मिलते भी रहे। सतोबा स्वामी और केशव स्वामी के हवाले जिनसे तुराब प्रभावित थे। 'मन समझावन' में एक से अधिक बार आये हैं। हिन्दुस्तानी ज़बान, हिन्दुस्तानी विचार और हिन्दुस्तानी वातावरण शाह तुराब की शायरी के खास पहलू हैं जिसे कोई आलोचक नज़र अन्दाज़ नहीं कर सकता और जिसे शाह तुराब के बाद नज़ीर अकराबादी ने भरपूर अन्दाज़ से अपनी शायरी में बरता है।

मददगार किताबें

१. मन-समझावन – शाह तुराब चिश्ती — सम्पादक डा. अब्दुस्सतार दलवी
२. गुलज़ार-ए-नज़ीर — " सलीम जाफर
३. रूह-ए-नज़ीर — " मख़मूर जालन्धरी
४. मनाचे श्लोक–रामदास स्वामी — " क. पाण्डारकर
५. यादगार-ए-नज़ीर — " अब्दुल ग़फ़ूर शहबाज़
६. कुल्लियात-ए-कुली कुतुब शाह — " डॉ. मुहिउद्दीन क़ादरी ज़ोर
७. हिस्ट्री ऑफ मराठी लिटरेचर — लेखक – एस. के. नाडकर्णी

★

एक फूंक में उड़ जायेंगे। इसलिए नफ़रत और झगड़ों से दूर रहना चाहिए। इन्हीं [illegible] को लगभग इसी अन्दाज़ में शाह तुराब ने 'मन समझावन' के प्रारम्भिक अंश में पेश किया है। नज़ीर की नज़्म का एक पद प्रस्तुत है—

झगड़ा न करे मिल्लत व मज़हब का कोई याँ,
जिस राह में जो आन पड़े, खुश रहे हर आन।
ज़ुन्नार गले हो या कि बग़ल बीच हो क़ुरआन,
आशिक़ को क़लन्दर है न हिन्दू न मुसलमान।
काफ़िर न कोई साहब-ए-इस्लाम रहेगा।
आख़िर वही अल्लाह का इक नाम रहेगा।।

शाह तुराब भी इसी प्रकार के विचारों को व्यक्त करते हैं —

अरे मन यह सब झूठ संसार है रे;
बुरे वक़्त का कोई नै यार है रे।
यह परपन्च सारा तो आकार है रे;
इसे जिन्ने समझा सो हुशियार है रे।
जो दिल मुब्तलाये गुबदाम हेगा।
वही साक़ी-ए-बज़्म-ए-गुलफ़ाम हैगा।।

ख़ुदा की ज़ात को 'दायम रहन हार' जानकार जीवन से सम्बन्धित जिन बुनियादी वास्तविकताओं को नज़ीर ने समझा है वह उनकी इन्सान दोस्ती, समानता, भाई चारा और अवाम परस्ती है इन्सानों के बीच धर्म के नाम पर जो खाइयां बनाई गई हैं उन खाइयों को भर करके नज़ीर जिन हक़ीक़तों तक पँहुचे है उनका सारांश यह है कि इन्सान होने की हैसियत से विभिन्न मतों और रंगा रंग परम्पराओं के नियम के बावजूद इन्सान होने की बुनियादी हैसियत में कोई फ़र्क नहीं आता और इस हैसियत को कि सारे इन्सान अपनी इन्सानियत के नाते बराबर का दर्जा रखते है, मौत साबित कर दिखाती है। नज़ीर न अपनी बहुत सी नज़्मों में बहुत ही सुन्दर ढंग से इन ख़्यालों को दुहराया है। ये नज़्में केवल 'सूफ़ियाना फ़ना परस्ती' को ही नहीं स्पष्ट करती हैं बल्कि इन्सानों में जो विषमता है उसके ख़िलाफ़ रोष प्रकट किया है। यही हाल शाह तुराब का भी है लेकिन फ़र्क सिर्फ़ इतना है कि वहदत में कसरत (unity in diversity) के कायल और अमली सूफ़ी होने के कारण उनके कवि कल्पना को 'सूफ़ियाना फ़ना परस्ती' से अलग करके नहीं देखा जा सकता। हाँलाकि शाह तुराब और नज़ीर की शायरी के विषय में जो समानता पायी जाती है उसका कारण दोनों के विचारों की समानता है। नज़ीर और शाह तुराब दोनों —

"वा मुसलमाँ अल्ला-अल्ला, वा बरहमन राम राम"

के कायल थे। जिसके सबूत हमें 'गुलज़ार-ए-नज़ीर' और 'चमनज़ार-ए-तुराब' (मन समझावन) से कई मिसालें पेश की जा सकती है। कौमी व जज़बाती एकता के लिए उर्दू के शायरों ने प्रारम्भ ही से जो अमली हिस्सा लिया है उसमें नज़ीर और तुराब शीर्षस्थान रखते हैं। 'मन समझावन' के आरम्भ में ही ख़ुदा की वन्दना करते हुए राम और रहीम में भेद किये

ज़हनी उलझन में पड़े रहे। महाराष्ट्र की समसामयिक असमाजिकता ने ही 'रामदास' को जन्म दिया; जिसका पैग़ाम, सदाचारी और व्यवहारिक है लेकिन महाराष्ट्र से बाहर उर्दू दुनिया खास तौर से ज़हनी शिकस्त के एहसास के बोझ के तले ऐसी दबी कि तसव्वुफ़ व मारिफ़त और भावनाओं की रंगीनियों में पनाह लेने पर मजबूर हुई। शाह तुराब और उनके तात्कालिक कवि उदाहरणार्थ — मीर, सौदा, क़ायम और मज़हर जान जानाँ की शायरी भी मजमूई तौर पर उस हार का कारण है और उस दौर की समाजी, आर्थिक और सदाचार की हालत का नमूना पेश करते हैं। हमारे शायर अक्सर इन्सान की महत्ता व बुज़ुर्गी और उसकी सभी सलाहियतों के राग अलापते हैं लेकिन साथ ही 'दुनिया हमा हेच' के दृष्टि से परलोक से प्रेम और लगाव और दुनिया व उसी सारी चीज़ों से बेज़ारी की शिक्षा भी देते हैं। ख्यालात में यह विरोध वास्तव में उनकी ज़हनी कशमकश को ज़ाहिर करता है। इस तरह उनके इन्सान की हरकत व अमल की शक्ति और असरी समसामयिक मजबूरी का एहसास आपस में झगड़ता हुआ दिखायी देता है। ख्यालात व जज़बात के इस असमानता को इसी मनोविज्ञान की दृष्टि से देखने की ज़रूरत है और यही वजह है कि हम शाह तुराब के यहाँ रामदास के प्रभाव क्षेत्र में आने के बावजूद जिसकी तालीमात, अमल व हरकत के पैग़ाम हैं 'दुनिया हमा-हेच' ही का विश्लेषण देखते हैं। शाह तुराब के छन्द —

सटो उलफ़तें ख्वेश दुख्तर पिसर कूँ।
उठो जी उठो अब चलो जायें घर कूँ।।
बिसर जा कि तूँ आपना घर पुराना।
अरे मन नको रे नको हो दीवाना।।

इसी बेदिली के सबूत हैं। यही हाल नज़ीर की शायरी का भी है। तमद्दुन, तसव्वुफ़, हिकमत और इश्क़ व मुहब्बत के शीर्षकों पर नज़ीर की नज़्मों में जो असमानता की विशेषता का जन्म होता है। इसकी वजह भी वही वातावरण और माहौल है जो यक़ीन और बेयक़ीनी के असर का नतीजा क़रार दिया जा सकता है और जिसे व्यक्तिगत हालात ने स्पष्ट किया है। मेरा ख्याल है कि नज़ीर बुनियादी तौर पर इश्क पेशा और खुल खेलने वाला शायर है। तसलीम व रज़ा और तवक्कुल व क़नाअत जो नज़ीर की शायरी के मुख्य अंश बन गये हैं। इसकी वजह शायद यह थी कि उनकी ज़िन्दगी कठिनाई में बीती और एक अध्यापक होने के नाते हमेशा गरीबी के शिकार रहे। जिसको अपनी कविता में व्यक्त किया है —

वह जो गरीब गुरबा के लड़के पढ़ाते हैं।
उनकी तो उम्र भर नहीं जाती है मुफलिसी।।

नज़ीर की एक मशहूर नज़्म 'फ़नाये जहान व बक़ायें रहमान' है। शाहतुराब ने 'मन समझावन' के प्रारम्भिक अंश में जिन ख्यालात का इज़हार किया है उनका पाठ नज़ीर की नज़्म की दृष्टि से बड़ा दिलचस्प हो जाता है। नज़ीर की नज़्म का निचोड़ है कि सिवाय खुदा के नाम के दुनिया की सारी चीजें फ़ना होनेवाली हैं और मौत के आने के बाद सूरज, चाँद, सितारे, इन्सान, परी, हूर व मलक, अब, हवा, कोह व जंगल और अर्श व समावात

फ़िर्क़ों और रीतिरिवाज से कोई ताल्लुक नहीं था। 'मन संमभावन' की वह तमाम नज़्में जिनमें शाह तुराब ने अपने सूफियाना ख़्यालात का इज़हार किया है बहुत ही उच्च है। नज़ीर के अलावा शाह तुराब क़ौमी एकजहती के लिए वातावरण तैयार करने का प्रयत्न करते दिखायी देते हैं। उनकी शिक्षाओं की दृष्टि से दक्खिनी का कोई प्राचीन कवि उनकी समानता नहीं कर सकता —

> किते लेके तसबीह मन के फिराते;
> अरे पाक ज़ाहिद नमाज़ी कलाते।
> वले मन के मन के का नें भेद पाते;
> सदा में मने कूं अपस सुध गँवाते।
> अरे मन शताबी सतीं आ सरन में।
> है सारा सकल सब गुरू के चरन में।।

शाह तुराब और नज़ीर की नज़्मों में विषय और शैली की दृष्टि से समानता और सोचने तथा समझने के ढंग के बहुत से उदाहरण मिलते हैं। शाह तुराब नें अपनी नज़्में 'तरजी बन्द' में लिखी हैं। नज़ीर बयान में विस्तार की खोज करते हुए जिस शैली को पसन्द करते हैं "मुखम्मस" है। विषय के साथ ही तासीर. सरसता व रवानी, बयान की बरजस्तगी व गीत-तत्व में दोनों शायर कन्धे से कन्धा और पैर से पैर मिलाकर चलते हैं। शाह तुराब और नज़ीर के छन्द उदाहरणार्थ प्रस्तुत किये जा रहे हैं —

शाह तुराब —

> अरे मन तेरी देखकर तूं जवानी;
> नको कर अबस कर तूं छाती उतानी।
> चीरा बाँध सर पर कि है ज़ाफ़रानी;
> बनाकर अपस तौर दायम शबानी।
> अरे मन ई धन-माल पर न अकड़ना।
> है आखिर तुझे कलकूं माटी में गड़ना।।

नज़ीर —

> किसने दिनों यह गुल था नव्वाब है, यह ख़ाँ है;
> यह हुक्मे पंज हज़ारी यह आली खानदाँ हैं।
> जागीर व माल व मनसब गो आज उनके हाँ है;
> देखा तो इकघड़ी में न नाम व निशाँ है।
> दो दिन का शोर करना भर भर हुआ तो फिर क्या?

'[illegible]' सत्रहवीं सदी के और शाह तुराब व नज़ीर अठारवीं सदी के हिन्दुस्तान की [illegible] के जो असली आर्थिक, राजनीतिक और समाजी बदहाली और बड़ी हद तक हिन्दुस्तान की कहानी [illegible] व्यवहार की तारीक के दुखों का ही नहीं बल्कि दीवलियापन का नमूना पेश करती है। ज़िन्दगी से दूरी, अव्यवहारिक और अजियवी आमाल और उसके आसार ने गहरे गहरे प्रभाव हमारे साहित्यकार और कवियों के ज़हनों पर छोड़े और हमारे साहित्यकार

कर देती थी। शाह तुराब की इस क़िस्म की नज़्मों में 'दुनिया हेच अस्त व कारे दुनिया हमा हेच' की शिक्षा मिलती है—

यह फ़ानी सरा कुच वफ़ादार नैं रे;
यहाँ कोई दायम रहनहार नैं रे।
बुरे वक़्त पर कोई दिलदार नैं रे;
हमन बाग़ो कसरत का दरकार नैं रे।।
मुसाफ़िर हो निकले हैं दो दिन सफ़र कूँ।
उठो जी उठो अब चलो जायें घर कूँ।।

'मन समझावन' में यह और इसी तरह के ख्यालात लगभग कविता के हर भाग में प्रस्तुत किये गये हैं—

यहाँ जब तूं ये दिल मुसाफ़िर हो आया;
बराबर है तुझ कूँ जो अपना पराया।
अबस जग के धँधे मने सर गँवाया;
नहीं काम आने का आखिर यू माया।
बिसर जा कि तूँ अपना घर पुराना।
अरे मन नको रे नको हो दिवाना।।

शाह तुराब की कविता में रूपक और उपमाओं का प्रयोग बहुत श्रेष्ठ और दिलकश है वह भी नज़ीर की तरह दुनिया को आखिरत की खेती समझते है और लोगों को इस बात से आगाह करते हैं कि दुनिया क्षणिक है और हम सब को न्याय के दिन की फिक्र करनी चाहिए क्योंकि हमें ईश्वर के पास जाना है और वही असली वतन है। इस दुनिया में हमारी हैसियत एक मुसाफिर से ज्यादा नहीं —

शाह तुराब—

अरे मन तू इस तन कूँ की प्यार करता;
ज़मीं पर तू सोने कूँ की आर करता।
अरे मन तूँ की इश्क़ गुलज़ार करता;
ज़री कसबतां पेम कीं सिंगार करता।
अरे मन ईंधन माल पर न अकड़ना।
है आखिर तुझे कल कूँ माटी में गड़ना ।।

नज़ीर—

घर बार रुपये और पैसे में मत दिल को खुरसन्द करो।
या गोर बनाओ जंगल में, या जमुना पर आनन्द करो।।
मौत आन लताड़ेगी आखिर कुछ मक्र करो या फन्द करो।
बस खूब तमाशा देख चुके अब आँखें अपनी बन्द करो।
तन सूखा कुबड़ी पीठ, घोड़े पर जीन करो बाबा।
अब मौत नक़ारा बाज चुका चलने की फ़िक्र करो बाबा।।

शाह तुराब एक सच्चे 'वजूदी' की तरह तमाम चीज़ों में खुदा का जलवा देखते है। वह मज़हबी मुनाफ़िरत और भेदभाव के कायल नहीं। उन्हें मज़हबी झगड़ों, मज़हबी पाक-

झलकते हैं। कुतुबशाह की जिन्दगी ऐश व आराम से गुजरी और नज़ीर की गरीबी में। नज़ीर की शायरी का जो रुझान है ऐसे ही रुझानात गम्भीर भावनाओं के साथ हमारे सूफी-सन्त शायर शाह तुराब की शायरी में भी पाये जाते हैं।

शाह तुराब चिश्ती मद्रास के करीब त्रिणामली के रहनेवाले थे और अपना आध्यात्मिक सम्बन्ध-सिलसिला-ए-चिश्तिया से जोड़ते थे। सूफियों के फलसफ-ए-तसव्वुफ व रज़ा दुनिया की क्षणिक, नफी-ए-ज़ात (अस्तित्व हेतु) और इसी किस्म के विभिन्न विषय शाह तुराब की शायरी में पाये जाते हैं। वह जनमानस को जोड़ने और उनमें एकता पैदा करने के लिए देश देश घूमते और अपना पैग़ाम अवाम तक पहुँचाते रहे। सही वजूदी होने के नाते तवक्कुल व क़नाअत शाह, तुराब की विशेषता है यद्यपि नज़ीर की शायरी को सही अर्थ में भक्ति परक कविता नहीं कहा जा सकता और न उनको सूफी शायर। फिर भी नज़ीर की तबीयत म एक सूफी की तबीयत की आसूदगी, क़नाअत पसन्दी, तवक्कुल व रज़ा और दयालुता की सभी विशेषताएं पायी जाती है। सूफी अपने आप को किसी एक तबके और समाज से मखसूस नहीं करता, बल्कि उसके दरबार में अमीर व फ़क़ीर दोनों का एक सा गुज़र है। नज़ीर भी समाज में सबसे मिलते जुलते थे और इस लेहाज से बड़े मिलन सार आदमी थे। इससे उनकी जिन्दगी के अनुभवों में बड़ी विशालता आ जाती है और उस तजुरबे से शायरी में उन्होंने बड़ा काम लिया। वह कोमल और सहिष्णु हृदय के व्यक्ति थे। मज़हबी जुनून की उस आग से दूर थे जो भेदभाव का कारण बनते हैं। वह काबा व बुतखाना में एक ही खुदा का जलवा देखते थे। नज़ीर से लगभग एक सदी पहले सद्व्यवहार और प्रत्येक धर्म में आस्था का तत्व शाह तुराब के यहां देखा जा सकता है। शाह तुराब ने अपनी मशहूर नज्म 'मन समझावन' में जिसका मूल-तत्व उन्होंने मराठी के मशहूर फलसफ़ी शायर 'रामदास' की 'मनो-बोध' या 'मनाचे श्लोक' से लिया है। अपनी सभी सामाजिक विशेषता और ख्यालात का इज़हार किया है। सूफी चाहे हिन्दू हो चाहे मुसलमान अपने पैग़ाम को किसी जाति या फिरके के लिए महदूद नहीं करता बल्कि उसका पैग़ाम सारी इन्सानी बिरादरी के लिए होता है। यही हाल 'सम्राट रामदास' और 'शाह तुराब' का भी था। जिन्होंने बिना किसी भेदभाव के सबके लिए शायरी की और यही कारण है कि उन्होंने ऐसा अन्दाज अख्तियार किया जिससे अवामी शायरी की महत्ता हो सकती है यानी सादा और सलीस। लगभग यही हाल नज़ीर का भी था।

रामदास की नज्म 'मनाचे श्लोक' महाराष्ट्री हिन्दुओं के जन साधारण में प्रसिद्ध है। उसे फ़क़ीर-साधु सुबह शाम बड़े आदर के साथ गाते हैं। "मन समझावन' भी बहुत मुमकिन है कि अपनी सरसता, बहाव और गीत तत्व के कारण हमारे साहित्य में कम से कम कवि के युग में ऐसी ही मक़बूल रही हो जिस तरह रामदास की नज्म। इस विचार को इस बात से और भी बल पहुँचता है कि खुद नज़ीर की वह नज्में जो विषय के अनुसार 'मन समझावन' से समानता रखती है और जिनमें नज़ीर दुनिया की क्षणिकता और सांसारिक मायाजाल से अरुचि ज़ाहिर करते हैं। अपने गूढ़ तत्वों के कारण ये फ़क़ीरों और साधु सन्तों में बहुत मक़बूल रही हैं जिन्हें वह मधुर राग से अलापते थे और जो कभी कभी सुनने वालों पर जादू

डॉ. अब्दुस्सत्तार दलवी

शाह तुराब चिश्ती और नज़ीर अकबराबादी

एक तुलनात्मक अध्ययन

उर्दू में समाजवादी कविता के दो दूत आये—एक दक्षिण में भाग्यनगर (हैदराबाद) में भागमती का प्रेमी कुली कुतुबशाह जो अपनी शृंगारिक भावनाओं और स्वभाव के रंगीलेपन के कारण अवध के वाजिद अली शाह का अगुआ था और अपनी प्रबन्धात्मक योग्यता और राजनीतिक दूरदर्शिता में अकबर के बराबर और तात्कालिक था। उत्तर में नज़ीर जो अकबराबाद में किसी मोती की ज़ुल्फ़े शिकन दर शिकन का क़ैदी रहा लेकिन जिसने अपनी ज़िन्दगी और परीशां ज़ुल्फ़ों को सँवारने की सबसे ज्यादा पुरखुलूश कोशिश की और इसी कारण हमारे प्राचीन लेखकों के क्रोध का निशाना बना। क़ुली कुतुबशाह और नज़ीर अकबराबादी में बुनियादी फ़र्क बादशाह और फ़क़ीर का है जिसका नतीजा यह हुआ कि गरीबी व अमीरी का यह फ़र्क उनकी शायरी में भी प्रकट हुआ है। कुली कुतुबशाह की रंगीन बज्म में दरबारी और राजसिंहासन का बड़ा हिस्सा है और उसकी वसन्त, होली, ईदक़ुरबां और दीवाली के दीयो की जगमगाहट में फ़र्क बादशाह की उदारत और खादारी के साथ प्रजाप्रेमी और तबीयत की उमंग को भी दखल रहा है। हक़ीक़त यह है कि उसकी शायरी के रंग, लबोल्हजा और विषय की विभिन्नता का दारोमदार इन्हीं बातों पर था। कुली कुतुबशाह की जनतान्त्रिक कविता वसन्त, होली, दीवाली के दीयों, ईद कुरबाँ और शबबरात तक सीमित रही; परन्तु नज़ीर इससे कहीं आगे इस क्षेत्र में रहे हैं यहाँ तक कि अपने युग के सामाजिक जीवन में मिल गये थे। कुली कुतुबशाह की शायरी का जो वातावरण है जिसे बादशाह ने अपनी कविता में प्रस्तुत किया है उसमें खुद उसकी शाहाना ज़िन्दगी और शाही ठाट बाट के ऐश्वर्य की झलक मिलती है। इसकी नज्म होली, वसन्त, दीवाली वगैरह से अन्दाजा होता है कि उसने न सिर्फ उनको स्वयं देखा है बल्कि उन जलसे जलूसों में सम्मिलित भी रहा है। इसी तरह नज़ीर अकबराबादी ने जिन हालात, घटनाओं और भावनाओं के ताने बानों से अपनी कविता की रचना की है वह उन पर ही बीते हैं। उनकी कविता में सामाजिक जीवन का जो चित्र मिलता है वह स्वयं उसके एक जीते जागते पात्र रहे हैं। एक आम हिन्दुस्तानी की ज़िन्दगी में रोटी की अहमियत और खेल तमाशों, मेलों, त्योहारों और मौसमों का जो स्थान है उसे नज़ीर ने अपनी शायरी में समयानुकूल पेश किया है। कुली कुतुब शाह जिस वातावरण में पला है, उसकी वजह से उसके यहाँ सब्रो क़नाअत, तवक्कुल व रज़ा या तसव्वुफ़ की समस्याओं का बयान नज़र नहीं आता। नज़ीर एक साधारण और मध्यम वर्ग के आदमी थे। उस ज़माने में हिन्दुस्तान के राजनीतिक; और आर्थिक दुर्दशा का शिकार रहने की वजह से नज़ीर के मिज़ाज और शायरी में ईश्वर भक्ति सब्रो क़नाअत और तवक्कुल के ख़यालात साफ साफ

फार्म ४

(नियम ८ देखिये)

१. प्रकाशन स्थान :–	महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२
२. प्रकाशन अवधि :–	सालाना
३. मुद्रक का नाम :–	डा. अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?)	भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश)	——

पता :– महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२

४. प्रकाशक का नाम :–	डा. अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?)	भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश)	—

पता :– महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी.एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२

५. सम्पादक का नाम	डा. अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?)	भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश)	—

पता– महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२

६. उन व्यक्तियों के नाम व पते जो समाचार-पत्र के स्वामी हों तथा जो समस्त पूजी के एक प्रतिशत से अधिक के साझेदार या हिस्सेदार हों।	अकेडमिक कमेटी, हिन्दुस्तानी प्रचारसभा, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२

मैं, डा. अब्दुस्सत्तार दलवी, यह घोषित करता हूं कि मेरी अधिकतम जानकारी एवं विश्वास के अनुसार ऊपर दिये गये विवरण सत्य हैं।

डा. अब्दुस्सत्तार दलवी

तारीख २ [illegible] १९७० प्रकाशक

"लखनौती गंगा नदी के दोनों तटों पर दो भुजाओं में बसा हुआ है। पश्चिम ओर का स्थान राढ़े [1] के नाम से प्रसिद्ध है। लखनौती नगर उसी ओर है। पूर्व की ओर का स्थान बरबन्दा कहलाता है। देवकोट नगर उसी ओर स्थित है। लखनौती से लखनौर के द्वार तक और दूसरी ओर देवकोट तक पुश्ता बना हुआ है और दस दिन की यात्रा है" [2]। अबुल फज़ल ने आइन-ए-अकबरी में लिखा है कि "इस शहर के पूरब में एक झील है, जिसे छत्तिया पत्तिया कहते हैं इस झील में बहुत से द्वीप हैं अगर इस की बाँध टूट जाये तो सारा शहर डूब जाये।" [3] सम्भवतः बरगो इसी झील को मंझन ने कहा है।

मंझन ने ग्रंथ को कितने समय में लिखा इसका प्रमाण नहीं मिलता है। ऐसा प्रतीत होता है कि मंझन ने जो तिथि अपने काव्य में अंकित किया है वह ग्रन्थ पूरी होने पर की है और काव्य की रचना पहले ही प्रारंभ की होगी। जैसा कि हम ऊपर बता चुके हैं कि मंझन का जन्म लखनौती में हुआ और मृत्यु सारंगपुर में हुई। पुस्तक की रचना भी उन्होंने लखनौती ही में प्रारम्भ की होगी क्योंकि उनके वर्णन का ढंग भी एक युवक का ढंग है और दूसरी बात यह है कि लखनौती समस्त प्रमाणों के अनुरूप है।

---

१. S. H. Hodivala ने अपनी पुस्तक Studies in Indo Muslim History में लिखा है कि हेमिल्टन का कथन है कि बंगाल प्राचीन काल में पांच जिलों में विभाजित था। राढ़ या राढ़ा (Rarh or Radha) हुगली के पश्चिम और गंगा के दक्षिण का प्रदेश, २. बगदी (Bagdi)-गंगा का डेल्टा, ३. बंग (Banga) – डेल्टा के पूर्व का प्रदेश, ४ – बरिन्द या बरेन्द्रा (Barindor Barendra) पद्मा के उत्तर का प्रदेश और करातोया तथा महानन्दा नदियों के पश्चिम का भाग।

२. डा. सैयद अतहर अब्बास रिज़वी–आदि तुर्क कालीन भारत, पृष्ठ—२०

३. अबुल फ़ज़ल (अनु. मौ. मुहम्मद अली साहब तालीब) आइन-ए-अकबरी, पृष्ठ ७६४.

मंझन ने अपने आश्रयदाता की प्रशंसा करते हुए उसे कटक का योध्दा बताया है और आइन. ए. अकबरी में अबुल फज़लने कटक को बंगाल प्रदेश में बताया है [१]। उसी युगमें मंझन की जन्म भूमि लखनौती भी बंगाल प्रदेश में थी।

लखनौती एक प्राचीन नगर है। इस नगर को बसानेवाला लंगक दीप नामक राजा था।[२] इसका प्राचीन नाम गौड है जो आजकल मालदाह जिलेमें है।[3] यह बंगाल के हिन्दू राजाओं की राजधानी थी। संभवतः सुल्तान शमसुद्दीन फिरोज़ पुत्र नसीरुद्दीन बोगरा पुत्र बलबन ने इसका नाम फिरोज़ाबाद रक्खा।[४] आइन-ए-अकबरी में अबुल फज़लने लिखा है कि हुमायू बादशाह ने इसका नाम जन्नताबाद रक्खा था।[५] इस प्रकारसे इस नगर का नाम समय समय पर बदलता रहा। ऐसी स्थितिमें जबकि लेखक स्वयं कहता है कि अनूपगढ़ में एक चर्नाढ़ी नगर है हो सकता है कि लखनौती की विशेषताओंके कारण उसने उसका नाम अनूप गढ़ रख दिया हो और चर्नाढ़ी उसके भीतर कोई विशेष स्थल हो।

उपर्युक्त विशेषताएं लखनौती परही ठीक ठीक उतरती हैं क्योंकि उस युग में वह क्षेत्र बहुतही खुशहाल था तथा 'तबकाते नासिरी' के लेखक मिनहाज सिराज़ ने लखनौती की यात्रा का वर्णन करते हुए कहा है कि लखनौती के आसपास के समस्त स्थानों पर बादशाह के दान पुण्य के चिन्ह दृष्टिगोचर होते थे।[६]

दूसरी मुख्य बात यह है कि यह नगर गंगा नदी पर स्थित है और जैसा कि मंझन ने वर्णन किया है कि गंगा नदी नगर के भीतर से बही है उसका भी विवरण 'मिनहाज सिराज़' ने दिया है

---

१. अबुल फज़ल (अनु मौ. मुहम्मद फिदाअली साहबतालिब)–आइन. ए. अकबरी, पृष्ठ ७६६

२. मीर शेर अली अफ़सोस–आराइश. ए. महफ़िल, पृष्ठ–१७७

3. R. C. Majumdar and Others–An Advanced Historyof India, Page–272

४. मुल्ला अब्दुल कादिर बदायूनी (अनु. महमूद अहमद फारूकी) मुन्तखबुत्तवारीख, पृष्ठ–१२२–२३

५. अबुल फज़ल (अनु. मौ. मुहम्मद फिदा अलीसाहब तालिब) आइन. ए. अकबरी, पृष्ठ–७६४

६. डा. सैयद अतहर अब्बास रिज़वी–आदि तुर्क कालीन भारत, पृष्ठ–२०

पच्छिउं भएउ रूम सम खाई। पूरब जलनिधि तीर दोहाई।
नौखंड प्रिथमीं भएउ अनन्दू। धम दुहिस्टिल सत हरिचन्दू।
दान खरग खरगहिलै कावौं। त्रिभुवन सिरि न पट तर पावौं

सुल्तान के न्याय और दान की प्रशंसा कवि मंझन ने इस प्रकार की है :—

न्याइ किरति जग ऊंच उतंगा। भैंस हुंकार चरहिं एक संगा।
न्याइ बखान मोहिं का कही। गाइ के पोंछि सिंघ कर गही।
केहि मुख कहौं दान कै बाता। रायेन्द पाट मटुक का दाता।
जब सोइ दान कर बार उबारे। करन आइ तहं हाथ पसारे।

मंझन ने अपने काव्य में उस समय के ऐतिहासिक व्यक्ति खिज्रख़ाँ की प्रशंसा बहुत ही सुंदर ढंग से की है इससे ऐसा प्रतीत होता है कि खिज्र ख़ाँ की इनपर विशेष कृपा थी। इस रचना में उन्होंने खिज्र खाँ को सुल्तानकी दाहिनी भुजा, खड्ग चलाने में निपुण तथा युद्ध विद्या का पंडित घोषित किया है तथा उसे दानी और सत्य बक्ता की विशेषताओ से सुशोभित किया हैं :—

अब सुनु खिजिर खान सिरदानी। रन अमिट, बुधिवंत, गियानी।
गुन बिद्या साहस, सिधि पूरा। पंडित पढा चढे रन सूरा।
दाहिनी भुजा साहि कैं भारी। जेहि दिसि खड़ा सोइ दिसि गाढ़ी।
जा कहं मयां बचन मुख बोले। जिम धुव अचल न कबहू डोले।
महादानि जस समुंद हिलोरा। असत न मुख सो निकसै थोरा।

खिज्र खान को नौना भी कहते थे और वह उस समय कटक क्षेत्र का सेनापति था। कवि मंझन उसकी प्रशंसा करते हुये कहता है कि कटकमें एक ही तलवार धारण करनेवाला है जिसकी बादशाहने स्वयं प्रशंसा की है। खिज्रख़ाँ का शत्रु-नाश-विषयक प्रण सुनकर शत्रु के हृदयमें मानो विद्युत और वज्रठन जाते हैं। वह नौना अर्थात खिज्रख़ाँ संसार में सर्वश्रेष्ठ योद्धा है। वह सदा और सुवासयुक्त सोना के सदृश है :—

कटक माहं एकै खंडहारा। बादसाहि सइं आपु सराहा।

* * *

सुनतहि खिजिरखान प्रन ठानौं। अरि उरि जनु बिजुली बज ठानौं।

* * *

महावीर जग ऊपर नौना। बारह बानि सुबासिक सौनां।

* * *

मंझनके जन्म-स्थान, निवास-स्थान और रचना-स्थल को लेकर विद्वानोंने विभिन्न मत व्यक्त किए हैं। पंडित हरिहर निवास द्विवेदी ने ग्वालियरको मंझन की जन्मभूमि सिद्ध करने का प्रयत्न किया

पच्छिउं भएउ रूम सम साईं। पूरब जलनिधि तीर दोहाई।
नौखंड प्रिथमी भएउ अनन्दू। धम जुधिस्टिल सत हरिचन्दू।
दान खरग वरगहिलें कावौं। त्रिभुवन सिरिट न पट तर पावौं

सुल्तान के न्याय और दान की प्रशंसा कवि मंझन ने इस प्रकार की है :—

न्याइ किरति जग ऊंच उतंगा। भैंस हुंकार चरहिं एक संगा।
न्याइ बखान मोहिं का कही। गाइ के पोंछि सिंघ कर गही।
केहि मुख कहौं दान के बाता। रायेन्द्र पाट मटुक का दाता।
जब सोइ दान कर बार उबारे। करन आइ तहं हाथ पसारे।

मंझन ने अपने काव्य में उस समय के ऐतिहासिक व्यक्ति खिज्रखाँ की प्रशंसा बहुत ही सुंदर ढंग से की है इससे ऐसा प्रतीत होता है कि खिज्र खाँ की इनपर विशेष कृपा थी। इस रचना में उन्होंने खिज्र खाँ को सुल्तानकी दाहिनी भुजा, खड्ग चलाने में निपुण तथा युद्ध विद्या का पंडित घोषित किया है तथा उसे दानी और सत्य बक्ता की विशेषताओं से सुशोभित किया है :—

अब सुनु खिजिर खान सिरदानी। रन अमिट, बुधिवंत, गियानी।
गुन बिद्या साहस, सिधि पूरा। पंडित पढा चढ़े रन सूरा।
दाहिनी भुजा साहि कै भारी। जेहि दिसि खड़ा सोइ दिसि गाढ़ी।
जा कहं मयां बचन मुख बोले। जिम धुव अचल न कबहू डोले।
महादानि जस समुंद हिलोरा। असत न मुख सो निकसै थोरा।

खिज्र खान को नौना भी कहते थे और वह उस समय कटक क्षेत्र का सेनापति था। कवि मंझन उसकी प्रशंसा करते हुये कहता है कि कटकमें एक ही तलवार धारण करनेवाला है जिसकी बादशाहने स्वयं प्रशंसा की है। खिज्रखाँ का शत्रु-नाश-विषयक प्रण सुनकर शत्रु के हृदयमें मानो विद्युत और वज्रठन जाते हैं। यह नौना अर्थात खिज्रखाँ संसार में सर्वश्रेष्ट योद्धा है। यह सरा और सुवासयुक्त सोना के सदृश है :—

कटक माहं एकै खंडहारा। बादशाहि सइं आपु सराहा।

* * *

सुनतहि खिजिरखान मन ठानौं। अरि उरि जनु बिजुली बज्र ठानौं।

* * *

महावीर जग ऊपर नौना। बारह बानि सुबासिक सोनां।

* * *

मंझनके जन्म-स्थान, निवास-स्थान और रचना-स्थल को लेकर विद्वानोंने विभिन्न मत व्यक्त किए हैं। पंडित हरिहर निवास द्विवेदी ने ग्वालियरको मंझन की जन्मभूमि सिद्ध करने का प्रयत्न किया

है। [1] डा. श्याम मनोहर पांडेय ने चुनारगढ़ को मंझन का निवास-स्थान सिद्ध किया है तथा उसी को रचना-स्थल भी बताया है [2] और इसी मत की पुष्टि डा. माताप्रसाद गुप्त [3] तथा डा. शिवगोपाल मिश्र [4] ने भी की है। इनके अनुमान का साधन केवल मंझन की ये पंक्तियाँ है:-

गढ़ अनूप बसि नगरि चनाढ़ी। कलिजुग महं लंका सो गाढ़ी।

पुरुब दिसा जरगी घिरि आई। उत्तर पच्छिम गंग गढ़ खाई।

देखे बनैं जाइ नहि कही। गढ़ भीतर गंगा चलि बही।

यदि हम केवल इसी को आधार बनाकर मंझन के रचना-स्थल, निवास-स्थान और जन्म-भूमि पर विचार करे तो कई स्थान इसके लिए उपयुक्त दिखायी देते हैं। जैसे चुनार, ग्वालियर, मालवा मारंगपुर और लखनौती क्योंकि इन नगरों के पास से भी नदियाँ बहती हैं। ऐसी स्थिति में हम केवल इसी को आधार नहीं बना सकते बल्कि ऐतिहासिक तथ्य को भी सामने रखना होगा।

मंझन ने जिस स्थान पर अपने ग्रन्थ की रचना की है उसमें बहुत सी विशेषताएँ है। उदाहरणार्थः—

गढ़ सोहावन गढ़पति सुर ग्याना। नगर लोग सब सुखी सुजाना।

बसरहिं भगती बीनानी। आनंदित परदुखी बिनानी।

दाता औ दयाल दरमिस्टा। सबै लीन रस प्रेम गरिस्टा।

भागिवंत भोगी सब लोगू। औ सब घर कुलवंत संजोगू।

मुँह अस्तुति सो कहा न जाई। जानहु सूर भुइं छावा आई।

खोरि खोरि जौ घर घर नगर अनन्दु हुलास।

कलियुग मों जेंव प्रिथमी उतरि बसी कविलास॥

---

१. डा. शिवगोपाल मिश्र—मंझन कृत मधुमालती, पृष्ठ-१०

२. " " " पृष्ठ-१३

३. डा. माता प्रसाद गुप्त- मंझन कृत मधुमालती, पृष्ठ- १५-६

४. डा. शिवगोपाल मिश्र- मंझन कृत मधुमालती, पृष्ठ-११

पच्छिउं भएउ रूम सम खाई। पूरब जलनिधि तीर दोहाई।
नौखंड प्रियमीं भएउ अनन्दू। धम दुदिस्टिल सत हरिचन्दू।
दान खरग सरगहिलै लावौं। त्रिभुवन सिरिट न पट तर पावौ

सुल्तान के न्याय और दान की प्रशंसा कवि मंझन ने इस प्रकार की है :—

न्याइ किरति जग ऊंच उतंगा। भैंस हुंडार चरहिं एक संगा।
न्याइ बखान मोहिं का कही। गाइ के पांछि सिंघ कर गही।
केहि मुख कहौ दान के बाता। रायेन्ह पाट मट्टक का दाता।
जब वोह दान कर बार उबारै। करन आइ तहं हाथ पसारे।

मंझन ने अपने काव्य में उस समय के ऐतिहासिक व्यक्ति खिज्रखाँ की प्रशंसा बहुत ही सुंदर ढंग से की है इससे ऐसा प्रतीत होता है कि खिज्र खाँ की इनपर विशेष कृपा थी। इस रचना में उन्होंने खिज्र खाँ को सुल्तानकी दाहिनी भुजा, खड्ग चलाने में निपुण तथा युद्ध विद्या का पंडित घोषित किया है तथा उसे दानी और सत्य वक्ता की विशेषताओं से सुशोभित किया है :—

अब सुनु खिजिर खान सिरदानी। रन अमिट, बुधिवंत, गियानी।
गुन विद्या साहस, सिधि पूरा। पंडित पढ़ा चढ़े रन सूरा।
दाहिनी भुजा साहि कैं भारी। जेहि दिसि खड़ा सोइ दिसि गाढ़ी।
जा कहं मयां वचन मुख बोलै। जिम धुव अचल न कबहू डोलै।
महादानि जस समुंद हिलोरा। असत न मुख सो निकसै थोरा।

खिज्र खान को नौना भी कहते थे और वह उस समय कटक क्षेत्र का सेनापति था। कवि मंझन उसकी प्रशंसा करते हुये कहता है कि कटकमें एक ही तलवार धारण करनेवाला है जिसकी बादशाहने स्वयं प्रशंसा की है। खिज्रखाँ का शत्रु नाश-विषयक प्रण सुनकर शत्रु के हृदयमें मानो विद्युत और वज्रठन जाते हैं। वह नौना अर्थात खिज्रखाँ संसार में सर्वश्रेष्ठ योद्धा है। यह खरा और सुवासयुक्त सोना के सदृश्य है :—

कटक माहं एकै खंडहारा। बादसाहि सईं आपु सराहा।

*　　　*　　　*

सुनतहि खिजिरखान प्रन दानौं। अरि उरि जनु बिजुली बज ठानौं।

*　　　*　　　*

महाबीर जग ऊपर नौंना। बारह बानि सुवासिक सोनां।

*　　　*　　　*

मंझनके जन्म-स्थान, निवास-स्थान और रचना-स्थल को लेकर विद्वानोंने विभिन्न मत व्यक्त किए हैं। पंडित हरिहर निवास द्विवेदी ने ग्वालियरको मंझन की जन्म-भूमि सिद्ध करने का प्रयत्न किया

गार उनका ठिकाना थे औरगिज़ा दरख़्तों के पत्ते। इस अरसे में उन्होने बड़ी सख्त रियाज़तें कीं। इल्म-ए- अस्मा-ए- इलाही " में मुक़तदा और साहब-ए- तसव्वुफ़ थे। इस इल्म की इजाज़त इनको अपने बड़े भाई शेख बहलोल से जो बड़े साहब-ए- करामात बुज़ुर्ग गुज़रे हैं, हासिल थी।... शेख की करामतों और कमालात- ए-बातनी का इससे बढ़कर क्या सबूत होगा कि मियाँ शेख वजीहुद्दीन जैसा मुतबहि्हर आलिम-ए-रब्बानी भी इनकी बारगाह-ए-तक़द्दुस का हाशिया नशीन बन गया था। इनके दामन -ए-फ़ैज़ से देहली, गुजरात और बंगाला में कितने ही साहब -ए-मरतबा बुजुर्ग पैदा हुए। इनके कमालात-ए-रूहानी के आसार अबतक हिन्दुस्तान में बाकी हैं।... मैंने इन्हें सबसे पहले ९६६ हिजरी में आगरा के बाज़ार में दूर से देखा था। इस वक्त वह सवार होकर जा रहे थे और इनके आगे पीछे दायें बायें लोगों ने इतना हुजूम कर रखा था कि इस भीड़ में किसी का दाखिल होना मुमकिन न था। इस क़द्र-व-मंज़िलत पर इनके इन्कसार व तवज्जह का वह आलम था कि लोगों को दायें बायें घूम कर और इस क़दर झुककर सलाम का जवाब दे रहे थे कि इनमें सर को लाहज़ा भर के लिए क़रार न था।... अस्सी साल उमर पाकर हिजरी ९७० में आगरा में इन्तकाल फ़रमाया और ग्वालियर में दफ़न किये गये। ...शेख निहायत सखी और दरियादिल आदमी थे तबियत में बड़ा इन्कसार था।"[1] इनके सम्बन्ध में डा. शेख मुहम्मद इकरामने लिखा है कि ' शत्तारी सिलसिले में सबसे ज्यादा शोहरत शेख मुहम्मद गौस ग्वालियारी को हुई......शेख ज़हूर हाजी हमीद ने आप और आप के भाई को फ़रज़न्दी में लिया और सलूक-ए-बातनी की पूरी तालीम दी।..... मजीद फ़ैज़ान के लिए उन्हें कोह-ए चुनार के जंगलात में रवाना किया। "[2]

मंझन ने भी पूर्ववर्ती सूफियोंकी ही भाँति अपने काव्य के प्रारंभ में ईश्वरका गुणगान किया है उसके पश्चात् हज़रत मुहम्मद सल्लाह अलैहेवसल्लम, चारो खलीफा (अबूबकर, उमर, उसमान और अली) समसामयिक सुल्तान, गुरू और खिज्र खाँ की विशेषताओं का उल्लेख किया है। मंझन ने समसामयिक सुल्तान सलीम शाह सूरी की प्रशंसा चार कड़वकों में की है उन्होंने सुल्तान की प्रशंसा करते हुये उसके व्यक्तित्व का वर्णन कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है और यह बताया है कि उसके शासन काल में काबुल और हिन्द का द्वार एक हो गया, उसकी आन उत्तर में हेमगिरि से दक्षिण में सेतुबन्ध तक है, पश्चिम में रूम तथा शाम देश उसकी स्थायी बन गये और पूरब में समुद्र तट तक उसी की दुहाई है। नौ खन्ड पृथ्वी में आनन्द ही आनन्द है क्योंकि धर्म में वह युधिष्ठिर तथा सत्य में वह हरिश्चन्द्र के समान है एवं खड्ग दान में तो उसके समतुल्य तीनों भुवनों में कोई नहीं है :—

गरुआ तप गरुआ अवतारा। काबिल हिन्द भएउ एक बारा।

उत्तर हेमगिरि लहि परवानां। दक्खिन सेत बंध लहि आना।

---

१ मुल्ला अब्दुल क़ादिर बदायूनी (अनु. महमूद अहमद फ़ारूकी) मुन्तखबुत्त वारीख, पृष्ठ-५६४-६५

२. डा. शेख मुहम्मद इकराम-रूदे कौसर, पृष्ठ- ३८

घत्तारी ने प्रस्तुत की है कि शाह मंझन ताजुल उरफा सैयद ताजुद्दीन बुखारी के शिष्य थे जिन्होंने बहुत स्थानों की यात्रा एवं पर्यटन किया था तथा प्रत्येक स्थान के सूफियों से भेंट की थी। हिन्दुस्तान पहुंचकर वे गौसुल औलिया के शिष्य होकर घत्तारिया सिलसिले में सम्मलित हो गये। उन्होंने अपने मुरीद शाह मंझन की सिफारिश गौसुल औलिया से कर दी और उन्हें उनकी सेवा में पहुँचा दिया।"[1]

मंझन अपने पीर शेख मुहम्मद गौस की प्रशंसा और उनके गुणगान में इतना लीन से दिखायी देते हैं कि उन्हें यह प्रतीत नहीं होता कि कितना वर्णन कर चुके हैं। शेख मुहम्मद गौस को उन्होंने अत्यन्त ज्ञानी, निर्मल, गरिष्ठ, गम्भीर और सत्पुरुष की संज्ञाओं से सुशोभित किया है :—

सेख बड़े जग बिधि पियारा। ग्यान गरूअ ओरूप अपारा।

० ० ०

ग्यान समुंद अथाह गंभीरा। जेइं सेवा सो लागेउ तीरा।

० ० ०

दाता औ गुन गाहक गौस मुहम्मद पीर।
दुहुं कुल निरमल सापुरुस गरुअ गरिस्ट गंभीर॥

० ० ०

जस पारस के परसत भीन हेम होइ जाइ।
तिमि मैं सेख मुहम्मद देखे बिनु साहस सिधि पाइ॥

० ० ०

जेहिं सिर पुन्न करम के रेखा। तेइं जग सेख मुहम्मद देखा।

उपर्युक्त अर्द्धालियों से प्रतीत होता है कि मंझन के गुरु शेख मुहम्मद गौस समस्त गुणों से विभूषित थे और यह ऐतिहासिक तथ्य भी है। उनकी तपस्या के सम्बन्ध उन्होंने लिखा है :—

बारह बरिस तहां गे दुरे। जहां सूर ससि दिस्टि न परे।
बिकट बिखन औ भयावह ठाऊं। कजुग धुंध दरी ओहि नाऊं।
चहुं दिसि परबत बिखम अगंमा। तहां न केहु मानुस गंमा।
तहां जाइ के जपेउ बिधाता। कै अहार बन जामुनि पाता।
मन मत्तंग मारि बस किया। ग्यान महारस अंम्रित पिया।

साहस उदित अगान साधि कै कीन्हि सिद्धि अवराधि।
बारह बरिस रहे बन परबत लाए जो ब्रह्म समाधि॥

इस कथन की पुष्टि समसामयिक इतिहासकार मुल्ला अब्दुल कादिर बदायूनी के इस विवरण से होती है– "इब्तदाए हाल में वह बारह साल तक कोहिस्तान-ए-चुनार के दामन में मुकीम रहे।

१. डा. सैयद अतहर अब्बास रिज़वी-मुगल कालीन भारत - हुमायूं, पृष्ठ-४९२

और लखनौती नगर में निवास करने लगे और बहुत से लोगों को विद्वान बना दिया।"[१]

उनके जीवन के सम्बन्ध में भी थोड़ी झलक इसी में मिलती हैं कि "उनका अधिक समय पठन पाठन एवं ईश्वर के अध्ययन में व्यतीत होता था। जिस वर्ष शेरखां सूर ने रायसेन के किले को विजय करके उसका नाम इस्लामाबाद रखा तो वे अपनी जन्मभूमि लखनौती से उस किले में पहुंचे और कुछ समय तक वहाँ पर शेखुल इस्लाम रहे और वहां अपनी एक खानकाह स्थापित की। जब रायसेनपर पुनः दुष्ट काफिरोंका अधिकार हो गया तो वे वहाँसे सारंगपुर मालवा चले गये और वहीं निवास करने लगे। वहाँ कोई ऐसा विद्वान न था जो लोगोंको शिक्षा दे सकता। उनके ग्रन्थ भी दुर्घटनाके कारण नष्ट हो गये थे अतः उन्होंने प्रत्येक प्रसिद्ध ग्रन्थ की अपनी स्मृति के अनुसार टिप्पणियाँ तैयार की और अपने शिष्यो को उनसे लाभान्वित कराया करते थे। उनके आ जाने के कारण सारंगपुर को शीराज़ के समान प्रसिद्धि प्राप्त हो गई और बहुत से विद्वान वहाँ पहुंच कर निवास करने लगे। वृद्धावस्था को प्राप्त हो जानेपर उन्होंने अपने पुत्रो एवं समस्त साथियोंसे पृथक होकर सारंगपुर से दो मंज़िलकी दूरी पर स्थित आश्ता नामक कस्बे मे एकान्तवास ग्रहण कर लिया। कुछ वर्ष के उपरांत रबी-उल-अव्वल १००१ हिजरी (जनवरी १५८३ ई.) में वे पुनः सारंगपुर पहुँचे और सभी छोटे बड़ोंसे विदा होकर एकांत मे जीवन व्यतीत करने लगे। उस समय उनकी आवस्था ८० वर्ष हो गई होंगी। उसी मास में उन्होंने जो लोग उपस्थित थे उनके साथ ज़िक्रे जहर किया और संसार से विदा हो गये।"[२]

डॉ. रिज़वी ने उनके एक पुत्र का नाम शेख उसमान[३] बताया है तथा उनके मित्र के सम्बन्ध में लिखा है "शाह मंझन शेख अहमदी के, जो अपने समय के बहुत बड़े विद्वान थे, सहपाठी थे।"[४]

उपर्युक्त विवरण से स्पष्ट हो जाता है कि शाह मंझन का वास्तविक नाम अब्दुल्लाह है और उनका जन्म लखनौती में हुआ था यदि यह तिथि अर्थात् १५९३ई. त्रुटि रहित है कि उनकी मृत्यु ८० वर्ष की अवस्था में हुई तो इससे प्रतीत होता है कि उनका जन्म १५१३ ई. में हुआ होगा। इससे एक बात और जो स्पष्ट होती है वह यह कि वह शेख थे न कि मलिक जैसा कि आचार्य परशुराम चतुर्वेदी ने लिखा है।[५]

मंझन के दो गुरुओं का पता चलता है परन्तु उन्होंने केवल एक ही गुरु की अधिक प्रशंसा की है और प्रथम गुरु का काव्य में नाम तक नहीं आया है सम्भवतः ऐसा इसलिए किया होगा कि वह इन्हीं से अधिक प्रभावित हुए होंगे अथवा उपयुक्त स्थान हीन मिला होगा। उनके प्रथम गुरु के सम्बन्ध में यह सामाग्री "गुलज़ार-ए-अबरार" के लेखक शेख

१. डॉ. सैयद अतहर अब्बास रिज़वी मुगलकालीन भारत हुमायूं, पृष्ठ ४९२-४९३
२. ,, ,, ,, ,, ,, पृष्ठ-४९३
३. ,, ,, ,, ,, ,, पृष्ठ-४९२
४. ,, ,, ,, ,, ,, पृष्ठ-४९३
५. आचार्य परशुराम चतुर्वेदी-सूफी-काव्य-संग्रह, पृष्ठ-१२७

रानी रूपमंजरी ने प्रेमा के घर संदेश भेजा और मधुमालती ने भी संदेशवाहक से अपनी विरह कथा को कहने को कहा। जिस समय संदेशवाहक प्रेमा के घर पहुँचा उसी समय राजकुमार मनोहर भी साधु के वेश में वहीं पहुंचा। संदेशवाहक प्रेमा और मनोहर की चिट्ठियां लेकर वापस आया

मनोहर और मधुमालती का विवाह सम्पन्न हुआ। मनोहर ने ताराचन्द को भी अपने पास रख लिया और वे सुख पूर्वक जीवन व्यतीत करने लगे। एक दिन ताराचन्द प्रेमा को चित्रसारी में देखकर उसकी छवि पर आसक्त हो गया। मधुमालती को इसने बताया कि झूलते हुए एक बाला को मैंने देखा है और उसी पर आसक्त हूँ। मधुमालती ने मनोहर से कहकर ताराचन्द का विवाह प्रेमा से करा दिया। वर्ष भर साथ रहने के बाद दोनों अपनी अपनी पत्नी के साथ अपने अपने घर को प्रस्थान किया। मनोहर और मधुमालती को नगर में आया हुआ जानकर मंगल गान गाये गये।

मधुमालती नामक कथा का जन्म कहाँ, कब और कैसे हुआ ? यह बताना दुर्लभ है परन्तु मंझन ने इस कहानी का अनुकरण कहाँ से किया इसके सम्बन्ध में कहा है—

'आदि कथा द्वापर मँह भई, कलिजुग मो भाखा कै गाई;'

इस अर्द्धाली से प्रतीत होता है कि मंझन ने द्वापर की एक पौराणिक कथा को प्रथम समय हिन्दी रूप दिया क्योंकि उनके कथनानुसार उस समय तक इसकी रचना हिन्दी या भाखा में नहीं थी। यदि इससे पहले हिन्दीमें नहीं हुई थी तो सम्भवतः चतुर्भुज दास की मधुमालती भी इससे पश्चात् की रचना है।

प्राचीन तथा मध्यकालीन कवियों एवं सन्तों के सम्बन्ध में बहुत कम सामाग्री प्राप्त होती है उनके जीवन परिचय और रचनाओं का पता लगाना एक दुर्लभ काम कहा जा सकता है फिर भी जिज्ञासु शोधक कुछ न कुछ अंधकूप में डुबकी लगाते लगाते खोज ही निकालते हैं। डा. माता प्रसाद गुप्त और डा. शिवगोपाल मिश्र ने मधुमालती नामक प्रेम काव्य को बहुत ही परिश्रम से सम्पादित किया है और कुछ सामाग्री जो हमारी आँखो से ओझल थी उसको सामने रक्खा है परन्तु फिर भी कुछ संतोषप्रद सामाग्री का मुझे अभाव सा दिखता है। इन सम्पादित पुस्तकों में मंझन का नाम, जीवन-परिचय, ग्रंथरचना-स्थल और आश्रयदाता के सम्बन्ध में कोई विशेष जानकारी नहीं प्रस्तुत की गयी है। केवल संकेतों से काम चलाया गया है यद्यपि इस मसनवी को भली भाँति समझने के लिए मसनवी के मूल विषय से भी अधिक उपर्युक्त जानकारी की आवश्यकता है।

डा. सैयद अतहर अब्बास रिज़वी ने "लिन्डेसियाना मैनुस्क्रप्ट 'गुलज़ार-ए-अबरार' से शेख मंझन के सम्बन्ध में इस प्रकार लिखा है- " शाह मंझन अब्दुल्लाह काजी खेरुद्दीन शरीफ के पुत्र थे। काजी ताजुद्दीन नहवी उनके दादा थे उनके नाना काजी समाउद्दीन देहलवी थे जो बड़े उच्च पद पर आरूढ थे तथा कुतलग खाँ की उपाधि से सुशोभित थे। उनके दादा काजी ताजुद्दीन नहवी, शेख महमूद जिन्दा पोश कशी इरकी के वंश से थे। उनकी खानकाह इस्लाम के नगर बलख में थी। जिस समय काजी फखरुद्दीन बहरुम मव्वाज के लेखक और काजी फखरुद्दीन हिंदुस्तान में पँहुचे

जब दोनों सो गये तो अप्सराओं ने राजकुमार को उसके स्थान पर कर दिया।

राजकुमार जगा तो मधुमालती की विरह में व्याकुल हो गया। जब राजा-रानी को मालूम हुआ तो आये और समझाया बुझाया परन्तु मनोहर ने प्रेम की कहानी कह सुनायी और उसे प्राप्त करने की आज्ञा मांगी।

दूसरे दिन मनोहर दल-बल के साथ चल पड़ा। एक समुद्र मार्ग में पड़ा उसमें उसके सभी साथी डूब गये तथा राजकुमार किनारे जा लगा। सामने एक बन था उसमें चल पड़ा। बन में एक सुन्दर युवती से भेंट हुई। युवती चित्तविश्राम के राजा चित्रसेन की पुत्री प्रेमा अपने आप को बताया और कहा कि एक वर्ष पूर्व राक्षस उसका अपहरण करके लाया था। जब राजकुमार ने अपनी कथा सुनाई तो उसने कहा मधुमालती तो मेरी सहेली है और मैं उससे तुम्हें मिला दूँगी। यह सुनकर मनोहर बहुत प्रसन्न हुआ। राजकुमार ने राक्षस से प्रेमा को मुक्त कराया और उसके साथ चित्तविश्राम नगर जा पहुँचा। प्रेमा के पिता ने राजकुमार से प्रेमा का विवाह करना चाहा तो राजकुमार ने प्रेमा के साथ बहन का सम्बन्ध बताया।

द्वितीया के दिन मधुमालती के आने पर प्रेमाने अपने उद्धार की कथा सुनायी और यह भी बताया कि राजकुमार भी यहीं है जिस पर तुम आसक्त हो। पहले तो मधुमालती ने अस्वीकार किया परन्तु जब प्रेमा ने अंगूठी दिखायी तो मान गयी। तदनन्तर प्रेमा ने उसे चित्रसारी में ले जाकर मनोहर से मिलाया।

दोनोंने अपनी अपनी विरह कथाएं सुनायी और लिपट कर सो गये। मधुमालती के घर लौटने में अत्यधिक विलम्ब होता देखकर उसकी माता रूपमंजरी स्वयं आयी और चित्रसारी में जा पँहुची। जब उसने मधुमालती को किसी पराये मनुष्य से लिपट कर सोते हुए देखा तो बहुत क्रुद्ध हुई। सोते हुए राजकुमारको कनैगिरि गढ़ और मधुमालती को अपने घर भिजवा दिया।

जब राजकुमार जगा तो स्वयं को अपने स्थान पर पुनः पाकर रोने लगा और फिर मधुमालती की खोज में चल पड़ा। इधर मधुमालती भी राजकुमार के वियोग में रोती रही। रूपमंजरीने बहुत समझाया किन्तु जब वह न मानी तो उसने उसे पक्षी बना दिया।

मधुमालती पक्षी के रूप में राजकुमार को खोजने निकल पड़ी और जाकर राजकुमार ताराचन्द के हाथ में लगी। उसने उसे सोने के पिंजड़े में रक्खा, परन्तु तीन दिन तक पक्षी ने अन्न जल नहीं ग्रहण किया तो उसने इसका कारण पूछा। तब पक्षी ने अपनी पूरी कथा सुनायी और उसके उद्धार का बीड़ा ताराचन्द ने उठा लिया।

वह पिंजड़ा लेकर महारस नगर राजमहल में पहुंचा और रानी ने मंत्र पढ़कर पुनः स्त्री रूप में परिणत किया। राजा-रानी ने चाहा कि ताराचन्द के साथ विवाह हो जाय परन्तु उसने बहिनापा बताया और ताराचन्द ने कहा यदि राजकुमार मनोहर के साथ विवाह हो जाय तो अच्छा होगा।

चतुर्भुजदास कृत मधुमालती की रचना-तिथि अभी तक ज्ञात नहीं हो सकी है परन्तु जानकवि कृत मधुकर मालती की रचना सन् १६३४ ई. है। बंगाली साहित्य में अमीर हमज़ा ने 'मधुमालती' की रचना सन् १७४९ ई. के बाद की है। मामूद ने 'मधुमालती मनोहर' नामक प्रेम कथा की रचना सन् १७९१ ई. में की और मुहम्मद कबीर ने 'मधुमालती' को सन् १७५९ ई. में लिखा। इससे स्पष्ट हो जाता है कि ये रचनाएं मंझन कृत मधुमालती के पश्चात् की हैं तथा इनमें नाम के अतिरिक्त बहुत कम समानताएं मिलती हैं। घटना और दृश्य के वर्णन में तो आकाश-पाताल का अंतर है।

दक्खिनी साहित्य में नुसरती ने 'गुलशन-ए-इश्क' नामक प्रेम-कथा की रचना हि. सन १०८६ में की। इसकी कहानी मंझन की मधुमालती पर ही आधारित है। इसमें नाम मात्र का अन्तर है। नायक-नायिका वही हैं। इस प्रेम कहानी में जितने दृश्यों और घटनाओं का वर्णन मिलता है सभी मधुमालती के समान हैं, अन्तर केवल निम्नांकित हैं :—

मंझन कृत मधुमालती	नुसरती कृत गुलशन-ए-इश्क
कनैगिरि गढ़ के राजा सूरज भान का पुत्र राजकुमार मनोहर।	कनगगिर के राजा विक्रम का पुत्र राजकुमार मनोहर।
महारस नगर के राजा विक्रमराय की पुत्री राजकुमारी मधुमालती।	महारस नगर के राजा धर्मराज की पुत्री राजकुमारी मधुमालती।
चित्तविस्राम के राजा चित्रसेन की पुत्री राजकुमारी प्रेमा।	कंचन नगर के राजा सूरजमल की पुत्री राजकुमारी चम्पावती।
पानैगिरगढ़ का राजकुमार ताराचन्द।	तलग नगर का राजकुमार चन्द्रसेन।

कनैगिरि गढ़ के राजा सूरजभान के कोई सन्तान न थी। वह सदैव दुखी रहा करता था। एक दिन एक योगी आया, उसने रानी को एक पिंड खाने के लिए दिया और दस मास बाद मनोहर नामक पुत्र ने जन्म लिया। पांचवें वर्ष में विद्या आरम्भ करा दी। जब कुमार १२ वर्ष का हुआ तो समस्त विद्याओं में सिद्धस्त हो गया। १४ वर्ष ११ मास पर कुमार की वह ग्रह दशा आ गयी जो ज्योतिषियों ने बताया था। कुछ अप्सराओं ने राजकुमार को गाढ़ी निद्रा में देखा और उसकी सुन्दरता पर मुग्ध होकर उसके उपयुक्त महारस नगर के राजा विक्रमराय की कन्या मधुमालती को समझा। अप्सराओं ने मनोहर को शय्या के साथ उसकी तुलना के लिए उठा ले गयी और मधुमालती की शय्या के पास रख दिया; इतने में मनोहर जग गया और चकित हो गया, कुछ समय बाद मधुमालती भी जग गयी। दोनों में प्रेम के अंकुर का उदय हुआ। दोनों ने अंगूठियाँ बदल ली।

इक़बाल अहमद

मधुमालती का प्रेणता मंझन—एक परिचय

मधुमालती नामक प्रेमाख्यानक काव्य की रचना मंझन ने हिजरी सन् ९५२ (सन १५४५ ई.) में की। इस काव्य में मंझन ने अपने प्रेम-दर्शन को बहुत ही स्पष्ट रूप से विवृत करने का प्रयत्न किया है। उनका कथन है कि प्रेम ही जीवन ज्योति है; वह मृत्यु से परे अमरत्व देनेवाला है। उन्होंने वचन को अमर बताया है और उसे एक पवित्र दाय के रूप में स्वीकार किया है। कवि ने शालीनता की मर्यादाओं को सदैव ध्यान में रखा है परन्तु फिर भी वह सर्वत्र पाठकों की अपेक्षाओं और रुचियों का ध्यान रखता है। इस कथा में इस बात का भी संकेत मिलता है कि उन्होने योग दर्शन का अध्ययन किया था इसलिए इसमें प्रेम, ज्ञान और योग के तत्व पाये जाते हैं। पूरी कथा में मंझन ने हिन्दू वातावरण का निर्वाह किया है, जितने पात्र हैं सभी हिन्दू हैं, यहां तक कि परमात्मा तक को ब्रह्म ही कहता है और ऐसा प्रतीत होता है कि वास्तव में मंझन एक सतर्क एवं संयत लेखक थे।

मंझन कृत मधुमालती के अतिरिक्त इसी नाम की अन्य रचनाओं की भी सूचना है। इनमें से कुछ तो मंझन की रचना से पूर्व की हैं और कुछ पश्चात् की। ये रचनायें केवल हिंदी साहित्य में ही नहीं पायी जाती हैं अपितु बंगला और गुजराती में भी पायी जाती हैं और संस्कृत साहित्य में भव भूति कवि कृत 'मालती माधव' नामक रचना पायी जाती है किन्तु इस कथा से मंझन अथवा अन्य कवियों की रचनाओं में नायक 'मधु' और नायिका 'मालती' के अतिरिक्त किसी प्रकार का भी साम्य नहीं पाया जाता।

मधुमालती नामक रचनाएं इस प्रकार हैं:—

१. चतुर्भुजदास कृत मधुमालती

२. जान कवि कृत मधुकर मालती

३. अमीर हमज़ा कृत मधुमालती (बंगाली)

४. मामूद कृत मधुमालती (,,)

५. मुहम्मद कबीर कृत मधुमालती (,,)

डा. माताप्रसाद गुप्त ने मधुमालती की गुजराती संस्करणों की भी सूचना दी है परन्तु वे अभी तक प्राप्त नहीं हैं।[२]

---

१. डा. शिवगोपाल मिश्र मंझन कृत मधुमालती, पृष्ठ-५

२. डा. ,, ,, ,, ,, ,, पृष्ठ—६

नायक से वाद-विवाद हो जाता है। नगेसर घर लौटकर भाइयों से विवाद का अतिरंजित वर्णन करके उन्हें सीताराम नायक को दण्ड देने के लिए प्रेरित करती है परन्तु पिता बरमानायक के हस्तक्षेप से वे रुक जाते हैं तथा यह भी ज्ञात होता है कि सीताराम नायक अन्य कोई नहीं बल्कि उस घर का दामाद ही है अतः उसका स्वागत किया जाता है। बिदा करा कर लौटते समय सीतारामनायक को उसका पालतू तोता स्मरण दिलाता है कि यह वही युवती है जिसने सरोवर पर उसे गालियां देकर अपमानित किया था अतः सीताराम नायक नगेसर को पीटता है तथा अन्य यातनाएं देता है। घर पहुंचकर भी सीताराम नायक नगेसर की उपेक्षा ही करता है और एक दिन उसे छोड़कर व्यापार के लिए चला जाता है। राहमें जब वह एक नदी के किनारे ठहरता है तो भीषण वर्षा और नदी की बाढ़ के कारण उसका सारा सामान तथा सभी साथी बह जाते हैं। सीताराम तोते के द्वारा मां के पास अपनी आपत्ति का समाचार भेजता है। जब नगेसर को यह समाचार प्राप्त होता है तो वह विलाप करती हुई नदी की ओर चलती है परन्तु इस बीच सीताराम को जल-जन्तु खा जाते हैं। नदी के किनारे विलाप करती हुई नगेसर पर महादेव-पार्वती को दया आती है तथा वे सीताराम को जीवित कर देते हैं। इस अवसर पर महादेव उन्हें उपदेश देते है कि वे लोग अब कभी तोता और बिल्ली न पालें तथा कभी नदी के किनारे न ठहरें। कहा जाता है कि आज भी बंजारा जाति के लोग उसका पालन करते हैं।

★

घोड़ेपर बैठ कर चलता है तथा राह में सकेलनपुर, जोरनपुर, तथा जितनपुर की क्रमशः सकेलन, जोरन तथा जितन नामक राजकुमारियों से विवाह करने के पश्चात् दुरजन के गांव पहुंच जाता है जहां सरोवर तट पर उसकी भेंट उसकी माता रानी रमुलिया से होती है जो अपने पुत्र को पहिचान लेती है। मदनसिंह मां को सलाह देता है कि वह किसी भांति दुरजन से यह रहस्य पूछ ले कि उसके प्राण कहां हैं ? रानी रहस्य ज्ञात करके मदनसिंह को बतला देती है कि दुरजन के प्राण सातसमुद्र पार एक द्वीप में एक पेड़ पर लटके हुए सोने के पिंजड़े में रहने वाले तोते में है। 'टेटू मंगर' (मगर) की सहायता से मदनसिंह द्वीप मे पहुंचता है और पिंजडा निकालना चाहता है परन्तु तोते के अचानक काटने से वह ऊपर से गिर कर मर जाता है। अंत में सकेलन, जोरन तथा जितन के द्वारा अमृत छिड़कने मे वह जीवित होता है और तोते के पैर एवं पंख तोड़कर दुरजन के पास पहुंचता है, जहां उसके पर एवं हाथ टूट चुके होते हैं। मदनसिंह पिता तथा उसकी सारी सेना को फिर से जीवित करने के लिए दुरजन को बाध्य करता है और अंत में उसे मार डालता है। राजा वीरसिंह पत्नी, पुत्र तथा सेना सहित अपने राज्य को लौट आता है।

सीताराम नायक :-

इस गाथा में सीताराम नायक नामक एक सम्पन्न बंजारे की कथा है। इस गाथाका अंग्रेजी अनुवाद सर्वप्रथम सन १९४६ में श्री वेरियर एल्विन ने अपने ग्रन्थ 'फोक साम्स आफ छत्तीसगढ़ में' 'दी सांग आफ सीताराम नायक' शीर्षक से प्रकाशित किया था २६। इसका एक अति संक्षिप्त रूप छत्तीसगढी में डा. भालचन्द्र राव तैलंग ने 'नगेसर कइना' शीर्षक से सन १९६६ में प्रकाशित कराया था २७ जिसमें सीताराम नायक द्वारा नगेसर को बिदा करा कर लाने तक का केवल वर्णन है। गाथा में महत्वपूर्ण भाग लेने वाले तोते का भी इसमें कोई वर्णन नही है। अपने पूर्ण रूप में यह गाथा अबतक छत्तीसगढ़ी में अप्रकाशित है।

मेरे द्वारा संग्रहीत 'सीताराम नायक' नामक गाथा तथा एल्विन की गाथा में यथेष्ट समानता है। यह गाथा दुर्ग में दिनांक २४-५-६२ को बिसाहू (पिता का नाम उम्मेदी) नामक एक ६५ वर्षीय देवार से सुनकर लिपिबद्ध की गयी थी।

इस गाथा के अनुसार सीताराम नायक अपनी माता से अपने विवाह के लिए कहता है। उसे ज्ञात होता है कि उसका विवाह बाल्यावस्था में ही मल्हार के 'बरमा नायक' की पुत्री नगेसर के साथ हो चुका है अतः वह अपनी पत्नी को बिदा कराकर लाने के लिए बड़ी बारात लेकर मल्हार पहुंचता है तथा बरमा नायक के बनाए हुए विशाल 'परमेसर तरिया' नामक सरोवर के तट पर ठहरता है। दूसरी ओर उसी दिन नगेसर माता के मना करने पर भी तालाब नहाने के लिए जाती है। एक बिल्ली उसका रास्ता काटती है तथा तालाब न जाने की सलाह देती है परन्तु नगेसर उसकी उपेक्षा कर तालाब जाती है जहां अनजाने में ही उसका अपने पति सीताराम

२६ फोक सांग्स आफ छत्तीसगढ़:ले: वेरियर एल्विन :पृ:३००

२७ छत्तीसगढ़ी, हलबी, भतरी बोलियों का भाषा वैज्ञानिक अध्ययन:डा भालचन्द्रराव तैलंग : पृ. २७१

होता है। 'ओड़िया' (पुरूष) भूमि खोदते हैं जब कि 'ओड़निन' (स्त्रियां) मिट्टी बाहर फेंकती हैं। इस बीच राजा महानदेव दसमत नामक एक सुन्दरी ओड़निन की ओर आकर्षित हो जाता है। राजा कंकड़ मारकर उसकी ओर संकेत करता है। निम्न जाति की होने पर भी दसमत का चरित्र महान है। वह राजा को रोकती है। इस अवसर पर 'बोड़रा' नामक चिड़िया भी राजा को समझाने का यत्न करती है परन्तु राजा दसमत के लिए सब कुछ त्यागने को प्रस्तुत हो जाता है। अब राजा की परीक्षा लेने के बहाने उसे उसके निश्चय से विमुख करने का प्रयत्न किया जाता है। प्रथम राजा से यह कहा जाता है कि यदि वह ओड़निन को प्राप्त करना चाहता है तो उसे भी 'ओड़ियों' के समान कार्य करना होगा। राजा ओड़ियों की भांति मिट्टी खोदने एवं ढोने का श्रम साध्य कार्य करने का यत्न करता है परन्तु असफल होता है। राजा फिर भी दसमत को प्राप्त करने के अपने निश्चय से विमुख नहीं होता है अतः एक दूसरी परीक्षा के रूपमें वह मांस एवं मदिरा सेवन करता है। राजा को नशे में छोड़कर सब ओड़िया लोग सुरगीडीह नामक स्थान को चले जाते हैं तथा वहां ओडारबांधा नामक सरोवर बनाते हैं। राजा भी दसमत के लिए सुरगीडीह पहुंच जाता है। दसमत राजा को अंतिम बार समझाने का यत्न करतीं है परन्तु राजा नहीं मानता। क्रोधवश सारे ओड़िया ओडारबांधा में डूबकर मर जाते हैं तथा दसमत चिता में भस्म होकर एक शिला के रूप में परिवर्तित हो जाती है। राजा उसी शिलाखंड पर अपने प्राण त्याग कर एक कदम्ब के वृक्ष के रूप मे परिवर्तित होकर उस शिलापर अपनी छाया फैलाता है। 'जसमा' की अन्य कथाओं में जसमां को वास्तुकार त्रीक्रम की पत्नी तथा एक पुत्र की माता के रूप में चित्रित किया गया है २५। परन्तु छत्तीसगढ़ी की इस गाथा में इस प्रकार का कोई उल्लेख नहीं है।

अन्य गाथाएं

इस श्रेणीमें छत्तीसगढ़ी की उन गाथाओं का समावेश होता है जिसमें श्रृंगार अथवा वीर प्रमुख रस नहीं है। इन गाथाओं में जादू टोने का यथेष्ट वर्णन है। इनमें प्रमुख है :

१. वीरसिंह के कहिनी

२. सीताराम नायक

वीरसिंह के कहिनीः—

यह गाथा रायपुर से सन १९५५ में प्रकाशित 'छत्तीसगढ़ी' मासिक के अंकों में सर्वप्रथम धारावाहिक रूप से प्रकाशित हुई थी। इस गाथा मे दुरजन जदुहा (जादूगर) तथा राजा वीरसिंह की कथा है। राजा वीरसिंह की अनुपस्थिति में दुरजन भिक्षा हेतु राजमहल में आता है तथा रानी रमुलिया अथवा रमुसिला को जादू की शक्ति से मक्खी बना कर ले जाता है। राजकुमार मदनसिंह उस समय केवल पांच माह का है। राजा को दरबार से लौटने पर इस घटना के संबंध में ज्ञात होता है और वह रानी की रक्षा के लिए सेना सहित 'भौंरानंद' हाथी पर बैठ कर जाता है परन्तु राजा सहित सम्पूर्ण सेना को दुरजन शिला-खण्डों के रूप में परिवर्तित कर देता है। मदनसिंह बड़ा होता है। पनिहारिनों के द्वारा उसे भूतकाल की घटनाओं का ज्ञान होता है और वह अपनी माता तथा अपने पिता का उद्धार करने लिए अपने 'लिलिहंसा'

---

२५ लोक नायिक जसमांःलेः उर्मिल सब्बरवालःनवभारत टाइम्स, बम्बई, (२२ अप्रेल १९६२)

की साड़ी पहनकर बाहर आ जाता है। एक धोबिन जो उसे चंदैनी की साड़ी में देखती है, उन दोनों की सहायता करती है। चंदैनी लोरिक के साथ किसी अन्य स्थान को भाग जाना चाहती है परन्तु लोरिक उसे टालने का यत्न करता है। चंदैनी पंडित से प्रस्थान के लिए शुभ-दिन एवं मुहूर्त ज्ञात कर लेती है। निश्चित समय और स्थान पर पहुंचने पर लोरिक के न आने-पर चंदैनी को अनेक बार निराश होना पड़ता है। चंदैनी मध्यरात्रि को लोरिक के घर पहुंचती है। दोनों गढ़ हरदी की ओर भागते हैं। राह में वे गेरू नदी पार करते हैं।

अब बीर बावन को यह ज्ञात होता है तो वह लोरिक से बदला लेने के लिये निकलता है परन्तु लोरिक के दो भाई ननुहा तथा सावंत अपनी चतुरता से उसके जाने में विलम्ब कर देते है अतः लोरिक एवं चंदैनी बच निकलते है तथा कोटियागढ़ पहुंचते हैं। वहां का राजा चंदैनी को प्राप्त करने के लिए अपने दो मल्ल लोरिक से लड़ने भेजता है परन्तु वे पराजित हो जाते हैं। अंत में करिंधा राजा सेना सहित स्वयं आता है परन्तु परास्त होकर पकड़ा जाता है। लोरिक उसे क्षमाकर देता है। लोरिक चंदैनी के साथ हरदी गढ पहुंचकर एक महल में रहने लगता है वहां के राजा की वह सहायता भी करता है। इस बीच उसकी पत्नी मंजरिया एक नायक के द्वारा लोरिक के घर एवं परिवार की दुरावस्था का संदेश भेजती है। जो नायक संदेश लेकर आता है चंदैनी उसकी नाक तोड़ देती है। लोरिक को नायक की पत्नी से सभी समाचार ज्ञात होते हैं। वह अपने घर गौरागढ़ लौट आता है। मंजिरया चंदैनी की यथेष्ट पिटाई करतीं है। लोरिक फिर से अपनी गायें लेकर लौटता है परन्तु मंजरिया द्वारा पैर धोने के लिए अस्वच्छ जल के दिये जाने से वह दुखी होकर सदैव के लिए चला जाता है और फिर कभी दिखाई नहीं देता। सन १९४७ में प्रकाशित 'फील्ड सांग्स आफ छत्तीसगढ' में भी श्री श्यामाचरण दुबेने 'चंदैनी' का केवल अंग्रेजी अनुवाद प्रस्तुत किया था २३।

दसमत:— यह ओड़ 'या' 'ओढ़' (बेलदार नामक एक शूद्र जाति) जाति की दसमत नामक सुन्दरी से दुर्ग के राजा महानदेव के प्रेम की गाथा है। यह गाथा मालवा एवं गुजरात में भी प्रचलित है जहां सुन्दरी का नाम 'जसमा' है तथा राजा इतिहास प्रसिद्ध पाटन नरेश जयसिंह सिद्धराज २४है। यद्यपि 'दसमत ओड़निन' ओढ़ नामक एक शूद्र जाति की थी परन्तु उड़ीसा की सीमा छत्तीसगढ़ से लगी होने के कारण छत्तीसगढ़ में उसे उड़ीसा की रहनेवाली समझा जाता है। छत्तीसगढ़ी में यह गाथा सर्वप्रथम सन १९६२ में श्री दानेश्वर शर्मा द्वारा सम्पादित 'छत्तीसगढ के लोक-गीत' नामक ग्रन्थ में 'दुर्ग-दर्पण' शीर्षक से प्रकाशित हुई थी। यद्यपि उपरोक्त गाथा तथा मेरे पास उपलब्ध दसमत की गाथा दोनों ६५ वर्षीय बिसाहू (पिता का नाम उम्मेदी) देवार नामक एक व्यक्ति से एक ही दिन (२५–५–१९६२) सुनकर लिपिबद्ध की गई थी परन्तु श्री दानेश्वर शर्मा ने गाथा के कुछ अंशों को छोड़ दिया है।

मेरे पास उपलब्ध गाथा के अनुसार– धौंरा नगर जिसका वर्तमान नाम दुर्ग है, के मैदान में नौ लाख 'ओडिया' लोग आकर ठहरते हैं। प्रातः होते ही ये राजा से भेंट करने जाते है। राजा उन्हें 'हरिना-बांधा' नामक सूखे तालाब को खोद कर गहरा करने का कार्य सौंपता है। कार्य आरम्भ

२३ फील्ड सांग्स आफ छत्तीसगढ़: एस. सी. दुबे: पृष्ठ ४१

२४ नवभारत टाइम्स बम्बई (२२–४–१९६२) :पृष्ठ:८ लोक नायिका जसमा:ले: उर्मिल सबरवाल

चंदैनी :—

यह छत्तीसगढ़ी की अत्यन्त लोकप्रिय गाथा है । इस गाथा में बीर बावन की पत्नी चंदेनी और लोरिक के प्रेम की कथा है। छत्तीस गढ़ के बाहर भी यह गाथा प्रचलित है । गया १९ तथा मिर्जापुर २० में भी इस गाथा को लिपिबध्द किया गया था । छत्तीसगढ़ी में यह गाथा अप्रकाशित है । छत्तीसगढ़ी गद्य में इसकी कथा को सर्वप्रथम सन् १८९० में श्री हीरालाल काव्योपाध्याय ने 'चंदा के कहिनी' के नाम से प्रकाशित किया था । २१ इसके अनुसार चंदा का पति बावन वीर था जो छै माह तक तपस्या करते हुए सोता था । प्रयत्न करने पर भी उसे जगाना कठिन था । चंदा एक ऊंचे महल में रहती थी । चंदा एक दिन गांव के धोवी को देखती है और उससे प्रेम करने लगती है । एक दिन चंदालोरी को अपने महल में बुलाती है । लोरी मार्ग की बाधाओं को पार करके चंदा के महल में पहुंचता है तथा रात्रि चंदा के साथ व्यतीत करता है । प्रात काल शीघ्रता में लोरी अपने पगड़ी के बदले चंदा की साड़ी बांधकर आ जाता है जिसे एक धोबिन पहिचान जाती है तथा वह प्रेम में उनकी सहायक बन जाती है । चंदा लोरी को दूसरे गांव भाग चलने के लिए विवश करती है । वे दोनो वीर बावन को सोता छोड़कर भाग जाते है । उन्हें वनमें एक विशाल महल मिलता है जिसमें सेवको सहित सभी सुविधाएं उपस्थित रहती है । दोनों भीतर से ताला लगाकर आनंदसे रहने लगते है । जब वीर बावन जागता है तो चंदा को न पाकर ढूढने निकलता है और अंत में उस महल के समीप पहुंचता है परन्तु प्रयत्न करने पर भी उसे खोल नही पाता । अंत में वह लौटकर अपने घर अकेले रहने लगता है ।

सन १९४६ में श्री वेरियर एल्विन ने इस गाथा का केवल अंग्रेजी अनुवाद 'दी बेलेड आफ लोरिक एन्ड चंदैनी' शीर्षक से प्रकाशित कराया था २२ । श्री हीरालाल काव्योपाध्याय की कथा में जहां लोरी (लोरिक) धोबी है वहां श्री एल्विन की गाथा के प्रमुख पात्र बीर बावन, चंदैनी तथा लोरिक 'ठेठवार' अथवा अहीर जाति के है । गाथा का यही रूप अधिक प्रचलित है ।

इसके अनुसार–बीर बावन की पत्नी चंदैनी है । बीर बावन की उपेक्षा एवं अत्याचारों से त्रस्त चंदैनी घर से भागती है । वन में उसे बीर बठुवा नामक चमार मिलता है । उसकी कुदृष्टि से किसी प्रकार बचकर चंदैनी अपने मायके पहुंचती है । क्रोध से भरा बठुवा भी चैंदनी के घर पहुंच जाता है । उसके भय से कोई घर से बाहर नहीं निकलते चंदैनी की मां लोरिक से सहायता लेने जाती है । लोरिक बठुवा से युद्ध करने के लिए आता है । लोरिक की पत्नी मंजरिया उसे रोकती है । मंजरिया की युक्ति से बठुवा को परास्त करता है । चंदैनी लोरिक से प्रेम करने लगतीं है । लोरिक प्रारम्भ में चंदैनी की उपेक्षा करता है परन्तु अंत मे चंदैनी के घर पहुंचता है । रात्रि वहां व्यतीत करने के पश्चात प्रात: काल वह शीघ्रता में चंदैनी

---

१९ रिपोर्टस् आफ दी आर्केलाजिकल सर्वे आफ इंडिया : जे. डी. बेगलर, खण्ड : ८, पृष्ठ : ७९

२० फोक सांग्स आफ छत्तीसगढ़ : वेरियर एल्विन : पृष्ठ : ३४१

२१ ए ग्रामर आफ दी छत्तीसगढ़ी डायलेक्ट आफ हिन्दी : हीरालाल काव्योपाध्याय : पृष्ठ :११८

२२ फोक सांग्स आफ छत्तीसगढ़ : वेरियर एल्विन : ३३८

इस गाथा के अनुसार गढ़ पिंगला में राजा बेन तथा नरहुरगढ़ में राजा नल का राज्य है। राजा नल दुर्भाग्यवश अपना राज्य छोड़कर गढ़ पिंगला मे एक तेली के यहां सेवा-वृत्ति स्वीकार करते है। राजा नल तथा राजा बेन दोनों को द्यूत-क्रीडा का व्यसन है। राजा नल द्यूत-क्रीडा में स्वयं भी निपुणता के कारण पहिचान लिए जाते हैं। राजा बेन उन के लिए एक महल बनवाते हैं। नल की पत्नी रतन देवंतिन जिस दिन एक पुत्र को जन्म देती है, बेन की पत्नी एक पुत्री को जन्म देती है। नल के पुत्र ढोला तथा बेन की पुत्री मारू का विवाह बाल्यावस्था मे ही कर दिया जाता है। राजा नल अपना राज्य फिर से प्राप्त करते हैं। गढ़ पिंगला के राजमहल के माली मधुमाली की रेवा तथा परेवा नामक दो सुन्दर कन्याएं है। रेवा ढोला से प्रेम करने लगती है। राजा नल के नरहुर गढ़ लौट जानेपर रेवा के कहनेपर मधुमाली भी नरहुरगढ़ आकर राजमहल के उद्यान में कार्य करने लगता है। ढोला रेवा के द्वारा बनायी फूल माला की शक्ति से उसकी कुटी में पहुचकर रहने लगता है।

गढ़ पिंगला से सुन्दरी मारू नर्तकों तथा संगीतज्ञों के एक दल के मुखिया 'धादी' के द्वारा ढोला को संदेश भेजती है। किसी प्रकार संदेश ढोला को प्राप्त हो जाता है जिसका उत्तर 'लाखा-नायक' मारू के पास ले जाता है। दशहरे के दिन रेवा ढोला को अपने घर जाने देती है जहां ढोला को उसका मित्र लाखा नायक रेवा को मादक पेय पिलाकर भाग आने का उपाय बताता है। ढोला को होली के अवसर पर भांग पिलाकर, ऊंटपर सवार हो भाग जाता है परन्तु नदी, जहां तक रेवा के जादू की सीमा थी, तक पहुंचते पहुंचते रेवा तथा परेवा आकर ऊंटकी पूंछ पकड़ लेती है। ऊंट की पूछ काट कर ढोला नदी के पार चला जाता है। रास्ते में एक समाधिस्थ 'साधू' को ऊंट द्वारा ठुकराये जाने पर ढोला को नपुंसकता का शाप मिलता है परन्तु दयार्द्र होकर 'साधू' इस शाप को केवल 'पीताम्बर-साड़ी' तक सीमित कर देता है अर्थात् जब उसकी पत्नी पीताम्बर साड़ी में होगी तभी इस शाप का प्रभाव होगा। ढोला गढ़ पिंगला पहुंचता है। एक दूसरे की परीक्षा लेने के पश्चात ढोला और मारू मिलते हैं परन्तु मारू पीताम्बर-साड़ी में आती है अतः ढोला शापवश नपुंसक हो जाता है। अंत मे ऊंट की सहायता से ढोला इस शाप से छुटकारा पाता है। मारू की बहिन तरिवन ईर्ष्या वश ढोला से विवाह का हठ करती है। उसका विवाह भी ढोला से हो जाता है। मारू के द्वारा ढोला को ज्ञात होता है कि तरिवन भी जादूगरनी है अतः वह मारू के साथ गढ़ नरहुर भागता है। जागने पर तरिवन चील बन कर उनका पीछा करती है परन्तु दोनों नदी पार कर जातें हैं। उस ओर रेवा भी क्रोधित बैठी थी परन्तु तरिवन को देखते ही वह ढोला तथा मारू को भूल स्वयं भी चील बन कर तरिवन से लड़ने लगती है। अंत में ऊंट की सलाह से ढोला दोनों को मारकर नदी में गिरा देता है। इस प्रकार विभिन्न बाधाओं को पारकर के ढोला और मारू गढ़ नरहुर पहुंच जाते हैं। प्रतीको का सुन्दर प्रयोग इस गाथा की एक महत्त्व-पूर्ण विशेषता है। सन् १९४७ में प्रकाशित 'फील्ड सांगस आफ छत्तीसगढ़' में श्री श्यामाचरण दुबे ने भी 'ढोला' की गाथा का केवल अंग्रेजी अनुवाद ढोला-मारू के नाम से दिया है। १८

---

१८ फील्ड सांग्स आफ छत्तीसगढ़ : एस. सी. दुबे : पृष्ठ ४९

छत्तीसगढ़ी में ढोला की सम्पूर्ण गाथा को लिपिबद्ध करके सर्वप्रथम १९४० में प्रकाशित करने का श्रेय श्री श्यामाचरण दुबे १६ को है। श्री दुबे ने प्रारम्भ में ढोला की गाथा का गद्य में सारांश तथा तत्पश्चात पूरी गाथा प्रस्तुत की है। श्री दुबे द्वारा प्रस्तुत गाथा का मूल ढांचा हीरालाल काव्योपाध्याय द्वारा प्राप्त कथा से यथेष्ट समानता रखता है परन्तु अंतर भी स्पष्ट है। श्री दुबे द्वारा प्रस्तुत गाथा में केवल रेवा का वर्णन है उसकी बहिन परेवा का कोई उल्लेख नहीं है। रेवा एक प्रसिद्ध जादूगरनी के रूप में चित्रित की गयी है जिसका जादू रेवा नदी के दक्षिण में सर्वत्र पड़ता है। इस गाथा के अनुसार ढोलालाल नरहुल के राजा नल का पुत्र है तथा मारू पिंगला नरेश बेन की पुत्री। इनका विवाह शैशवकाल मे ही हो जाता है। राजा नल ने जादूगरनी रेवा मालिन के भय से ढोला को महल के भीतर ही रखा। एक रात वह महल से निकलकर रेवा मालिन के जाल मे फंस जाता है। एक बार रेवा को मादक पदार्थ खिलाकर वह अपने घर भाग जाता है परन्तु रेवा उसे वापिस ले जाती है। मारू तोते के द्वारा ढोला के पास संदेश भेजती है। इस बीच रेवा ढोला को दशहरे के अवसर पर एक दिन के लिए घर जाने की अनुमति देती है। ढोला उसी दिन लौट आता है।

ढोला को मारू का सदेश विस्मृत नही हुआ था अतः वह फिर रेवा को मादक पदार्थ खिलाकर 'जुटहा ऊंट' नामक ऊंटपर बैठकर भाग निकलता है परन्तु रेवा के जादू के प्रभाव के कारण भाग नहीं पाता। ऊंट को उसके कार्य के लिए रेवा दडित करती है। मारूने दूसरी बार 'ढोढा बावा' से संदेश भेजने का असफल प्रयास किया। अंत में तोता फिर संदेश पहुंचाता है परन्तु रेवा द्वारा पकड़ लिया जाता है पर किसी प्रकार बच जाता है। अर्धरात्रि के समय ढोला फिर उसी ऊंटपर जो कुछ हिचक के पश्चात चलने को प्रस्तुत होता है, भाग निकलता है। जब रेवा को होश आता है तब तक ऊंट रेवा नदी के उत्तर में उसके जादू के प्रभाव से बाहर निकल चुका था केवल उसकी पूंछ सीमा के भीतर थी। रेवा ने क्रोधित हो उसकी पूछ काटली। ढोला गढ़ पिंगला पहुंच जाता है। वह पिंगला तथा नरहुल दोनों राज्यो का शासक बनकर मारू के साथ आनंदपूर्वक रहने लगता है।

सन १९४६ में श्री वेरियर एल्विन ने ढोला की गाथा का केवल अंग्रेजी अनुवाद 'दी स्टोरी आफ ढोला' के नाम से प्रकाशित किया १७ यह गाथा बिलासपुर जिले से प्राप्त है। ढोलाकी अन्य कथाओं से इसमें भी कुछ अंतर है। इसमें रेवा और परेवा गढ़ पिंगला के राजमहल के माली मधुमाली की पुत्रियां हैं। रेवा जादू जानती है। राजा नल के 'नरहुरगढ़' लौट जाने पर मधुमाली का पूरा परिवार भी नरहुरगढ़ आकर राजा के उद्यान में सेवावृत्ति स्वीकार करता है। इस गाथा में ढोला की सहायता करने वाले ऊंट की भूमिका महत्त्वपूर्ण है। ऊंट हर आपत्ति के अवसर पर ढोला को उचित सलाह देकर सहायता करता है। इस गाथा में मारू की बहिन 'तरिवन' की कथा भी है जो अन्य गाथाओं में नहीं है।

---

१६ छत्तीसगढ़ी लोक-गीतों का परिचय : श्यामाचरण दुबे : पृष्ठ : ४१.

१७. फोक सांग्स आफ छत्तीसगढ़ : वेरियर एल्विन : पृ : ३७१.

ब्राह्मणों ने भविष्यवाणी की कि यदि डुलहन एक दिन में ही नरवर से ७०० कोस दूर गढ़ पिंगला पहुंच सके तो ही वह मारवन को ला सकता है अन्यथा उसकी मृत्यु हो जाएगी। अतः राजा नल ने डुलहन का विवाह दो अप्सराओं हरेवा तथा परेवा से करवा दिया। अमंगल के भय से राजा नल ने मारवन का नाम लेने की भी मनाई करवा दी। गढ नरवर के एक व्यापारी द्वारा मारवन ने डुलहन को एक पत्र भेजा परन्तु राजा नल को यह ज्ञात हो गया। पत्र नष्ट कर दिया गया तथा उसे दंड दिया गया। इसी भांति कुछ प्रयत्नों के बाद मारवन डुलहन को संदेश भेजने मे सफल हो जाती है। जब राजा नल को यह ज्ञात हुआ तो उसने डुलहन को अमंगल की बात बता कर रोकना चाहा परन्तु डुलहन नहीं रुकता। वह सब घोड़ों तथा ऊंटों से पूछता है कि कोई उसे एक दिन में गढ़ पिंगला पहुचा सकता है। सभी अस्वीकार करते हैं परन्तु अंत में एक काना ऊंट उसे ले जाने के लिए प्रस्तुत होता है। दोनों पत्नियोंको निद्रित छोड कर डुलहन भागता है परन्तु दोनों जागकर उसका पीछा करती हैं तथा चंबल नदी के पास ऊंट की पूछ पकड़ लेती है। ऊंट की सलाह पर डुलहन पूछ कांट देता है जिससे दोनों नदी में गिर जाती हैं। डुलहन गढ पिंगला पहुंचकर मारवन के साथ सुख पूर्वक रहने लगता है।

सन १८९० में श्री हीरालाल काव्योपाध्याय १५ ने इस गाथा को ढोला के कहिनी के नाम से छत्तीसगढ़ी गद्य में प्रस्तुत किया जिसका अंग्रेजी अनुवाद भी प्रस्तुत किया गया था। इस कथा तथा श्री वेगलर की कथा में यथेष्ट समानता है। अंतर केवल यही है कि इस कथा में रेवा (हरेवा) तथा परेवा ढोला की विवाहिता पत्निया नही हैं।

इस कथा के अनुसार 'गढ़-नरौल' देश में नल राज्य करते थे। उनके पुत्र का नाम ढोला तथा पुत्र-वधू का नाम मारू था। राजा नल ने अपना राज्य ढोला को सौपकर कहा – "धरती पर चारों ओर जाना परन्तु गढ़ पिंगला मत जाना जहां रेवा (हरेवा) मालिन अपनी बहिन परेवा के साथ रहती है।" ढोला गढ़ पिंगला जाता है। उसके सौन्दर्य से प्रभावित रेवा उसे जादू से अपने वश में कर लेती है। ढोला भी रेवा की ओर आकर्षित हो उसके साथ रहने लगता है। इस प्रकार १२ वर्ष बीत जाते हैं। विरह-विदग्धा मारू तोते के गले में पत्र बांधकर ढोला के पास भेजती है। तोता पत्र पहुंचाता है परन्तु दोनों बहिनें उसे देख लेती हैं तथा उसे मारने का प्रयत्न करती है। तोता बच निकलता है और मारू को ढोला का, दशहरे के अवसर पर आने का संदेश देता है। एक मित्र की सलाह पर ढोला रेवा को मादक पदार्थ युक्त पान का बीड़ा खिलाकर ,ऊंट पर बैठकर भाग जाता है। होश में आनेपर रेवा तथा परेवा उसका पीछा करती है तथा एक नदी के किनारे ऊंट की पूछ पकड़ लेती है। ढोला ऊंट की पछ काट देता है। दोनो बहिनें नदी में गिर जाती हैं परन्तु बचकर निराश जीवन बिताने लगती हैं। ढोला गढ़ नरौल पहुंचकर मारू के साथ आनंदपूर्वक रहने लगता है।

---

१५ ए ग्रामर आफ दी छत्तीसगढ़ी डायलेक्ट आफ हिन्दी : हीरालाल काव्योपाध्याय पृष्ठ : १९८.

है। यह गाथा सन १९१६ में पं. लोचनप्रसाद पाण्डेय १० तथा सन १९१८ में श्री प्यारेलाल गुप्त ११ द्वारा लिपिबध्द की गयी थी। गाथा के दोनों रूपों में किंचित अंतर है। जहां प्रथम में राजा कल्याणसाय एवं गोपालराय के दिल्ली पहुंच जाने का वर्णन है वहां द्वितीय मे माता पिता की आज्ञा पाकर गोपालराय के दिल्लीप्रस्थान करने तक का वर्णन है।

रायसिंग का पंवारा:--

छत्तीसगढ़ी वीर गाथाओं के लिए कुछ विद्वानों ने 'पंवारा' १२ शब्द का प्रयोग किया है जो कि मराठी के पंवाडा शब्द का प्रभाव है। रायसिंग का पंवारा मे छत्तीसगढ़-नरेश रायसिंग के संबलपुर पर आक्रमण एवं किकिरदा तथा भटगांव के युद्ध का वर्णन है। इस गाथा को सन १९१६ में पं. लोचनप्रसाद पाण्डेय १३ ने लिपिबद्ध किया था।

प्रेम गाथाएं:--

छत्तीसगढ़ी की प्रेमगाथाओं में श्रृंगार के संयोग एवं वियोग दोनों पक्षों का सुन्दर चित्रण प्राप्त होता है। छत्तीसगढ़ी प्रेम गाथाओं में --

(क) ढोला
(ख) चंदैनी
तथा (ग) दसमत प्रमुख हैं।

ढोला: -

यह छत्तीसगढ़ी की एक प्रमुख प्रेम-गाथा है जिसमें प्रेम के विविध रूपोंका सुन्दर चित्रण है। मारू का विरह, रेवा का कामजन्य प्रेम एवं ढोला की विवशता से घिरी हुई मारू के प्रति अनुरक्ति गाथा को गहरा रंग प्रदान करती है। इसमें रेवा नामक जादूगरनी के कारण ढोला तथा मारू के बिछुड़ने तथा अंत में अनेक कठिनाइयों के बाद मिलने की कथा है। यह कथा विभिन्न कालों में, विभिन्न व्यक्तियों द्वारा विभिन्न रूपों में प्रकाशित करायी गयी है।

इस कथा का सर्व प्रथम प्रकाशन सन १८७८ में जे. डी. वेगलर ने मालवा स्थित नरवर से संबंधित दंतकथा के रूप में अंग्रेजी में कराया था १४। इस कथा के अनुसार नरवर में राजा नल राज्य करते थे। लक्ष्मी के रूठ जाने पर उन्हें गढ़ पिंगला में जाकर एक घसियारे के रूप मे जीवन बिताना पड़ा। वहां उनकी पत्नी को एक पुत्र उत्पन्न हुआ जिसका नाम 'डुलहन' रखा गया। उसी दिन गढ़ पिंगला के राजा के यहां एक कन्या ने जन्म लिया जिसका नाम 'मारवन' रखा गया। ब्राह्मणों के कहने पर दोनों का विवाह कर दिया गया और बाद में राजा नल का यथार्थ परिचय भी लोगों को प्राप्त हो गया। राजा नल अपना राज्य फिर से प्राप्त करते हैं। जब मारवन को बिदा कराके लाने के लिए शुभ-मुहूर्त निकाला गया तो

---

१० छत्तीसगढ़ी हलबी भतरी बोलियों का भाषा वैज्ञानिक अध्ययन : डा. भालचन्द्रराव तैलंग पृ. २४२.
११ ---------- वही ---------- पृ. २२४.
१२ ---------- वही ---------- पृ. २४०.
१३ ---------- वही ---------- पृ. २६१.
१४ आर्कैलाजिकल सर्वे आफ इंडिया रिपोर्टस् : खण्ड : ७ पृष्ठ : ९५.

का नाम 'गुजरी-गहिरिन' है। छत्तीसगढ़ में ग्वालों को राउत ठेठवार अथवा गहिरा तथा ग्वालिनों को रउताइन, ठेठवारिन, अथवा गहिरिन कहा जाता है। उन्हें 'अहीर' अथवा 'अहीरिन' नहीं कहा जाता जब कि श्री एल्विन ने ग्वालिन को अहीरिन कहा है। प्रथम में गुजरी का जन्म स्थान 'हल्दीनगर' दिया है जब कि द्वितीय में जन्म स्थान 'चउरागढ़' है तथा 'हरदीगढ़' में अवतार लेने अथवा आने का वर्णन है। दोनों में गुजरी की ससुरा बांधोनगर को बताया गया है। दोनों में गुजरी के पति का नाम 'चंदा' है। प्रथम गाथा में गुजरी के स्वसुर का नाम 'चामदरिया' दिया है जब कि द्वितीय में उसे 'चौधरिया' कहा गया है। प्रथम में उसे 'बांधो' का शासक कहा है जब कि द्वितीय में उसे 'बांधोगढ़' का जमींदार बताया गया है। दोनों गाथाओं में गुजरी का सास से दूध-दही बेचने के लिए दिल्ली जाने की अनुमति मांगना, सास का मना करना, गुजरी का हठ करके जाना तथा मिरजा द्वारा बंदी बनाये जाने तक का वर्णन समान है परन्तु जाने के पूर्व गुजरी द्वारा शृंगार किए जाने का वर्णन एल्विन वाली गाथा में नहीं है। प्रथम गाथा में दिल्ली के शासक का नाम 'मिरजा पठान' तथा कहीं कही 'खान' दिया है जब कि द्वितीय में उसे 'मिरजा' तथा 'मोक्कर खान पठान' कहा गया है। प्रथम गाथा में मिरजा और गुजरी के वाद विवाद के बाद एक तोते के गले मे पत्र बांध कर गुजरी द्वारा पति को संदेश भेजने का वर्णन है जब कि द्वितीय मे निराश होकर गुजरी द्वारा मिरजा से सात दिन की अवधि मांगने तथा स्वप्न में उसे 'महामायी देवी' द्वारा शरीर के मैल से तोता बनाकर उसके द्वारा संदेश भेजने का उपाय बताने का वर्णन है। दोनों गाथाओं में चंदा की सहायता देवी-देवताओं द्वारा की जाने का वर्णन है परन्तु एल्विन वाली गाथा में युद्ध का वर्णन अत्यल्प है। एल्विन वाली गाथा के अंत में मिरजा का क्या हुआ कोई पता नहीं चलता तथा पत्नी से ईर्ष्या के कारण सहायता करनेवाले देवताओं का चंदा को छोड़ जाने का तथा अंत में 'छानीपिता' नामक एक मात्र देव के रह जाने का वर्णन है। जब कि मेरे पास वर्तमान गाथा में पराजित होकर मिरजा प्राणों की रक्षा के लिए गुजरी की शरण में आता है। उसे दाई (माता) तथा चंदा को ददा (पिता) कह कर प्राणों की भिक्षा मांगना है। गुजरी पति का विरोध करके भी शरण आए मिरजा की रक्षा करती है अतः देवतागण उन्हें छोड़कर चले जाते हैं और अंत में केवल 'काछन' देवता साथ रह जाते हैं। इस द्वितीय गाथा में जहां शरणागत की रक्षा करके भारतीय नारी के रूप में गुजरी का चरित्र महान हो उठता है वहीं देवताओं का साथ छोड़ जाने का कारण भी अधिक तर्क संगत हो उठता है। इस प्रकार मेरे पास वर्तमान गाथा कलेवर में एल्विन वाली गाथा से बड़ी तो है ही इसमें अनेक सरस एवं सुन्दर अंश है जिनका एल्विन वाली गाथा में सर्वथा अभाव है।

गोपल्ला-गीतः-

यह देवारों द्वारा गायी जाने वाली एक प्रमुख वीर गाथा है जिसमें रतनपुर के है हयवंशी नरेश कल्याण साय के मल्ल गोपाल राय बिंझिया के शौर्य एवं पराक्रम का वर्णन है। कल्याणसाय छत्तीसगढ़ के प्रथम नरेश थे जो मुगल सम्राट जहांगीर के दरबार मे पहुंचे थे। इस गाथा में कल्याण साय की दिल्ली यात्रा के साथ ही गोपालराय की अपूर्व शक्ति का वर्णन

छत्तीसगढ़ी लोक-गाथाओं को मुख्य तीन भागों में विभाजित किया जा सकता है :–

१. वीर-गाथाएं
२. प्रेम गाथाएं
३. अन्य गाथाएं

वीर गाथाएं:–

वीर रस से पूर्ण इन गाथाओं में किसी न किसी वीर की वीरता का वर्णन प्राप्त होता है। छत्तीसगढ़ी वीर गाथाओं में प्रमुख हैं :—

१. पडवानी
२. गुजरी गहिरिन
३. गोपल्ला गीत
४. रायसिंग का पंवारा

पंडवानी:–

'पंडवानी' पांडव से बना शब्द है। पंडवानी में 'महाभारत' में वर्णित पांडवों की कथा पायी जाती है। इसमें महाभारत के युद्ध का सुन्दर एवं सजीव चित्रण प्राप्त होता है८।

गुजरी गहिरिन:—

यह गुजरी गहिरिन (अहीरिन) की कथा है जो सास के मना करने पर भी दिल्ली दूध घी बेचने जाती है तथा वहां के शासक मिरजा मोक्करखान पठान द्वारा अपहृत करली जाती है। गुजरी का पति चंदा अपने पराक्रम से मिरजा को पराजित करके उसे छुडाता है। इस गाथा में चंदा की वीरता तथा मिरजा के साथ हुए युद्ध का सजीव वर्णन है। यह गाथा अबतक छत्तीसगढ़ी में प्रकाशित नहीं है। इसका अंग्रेजी अनुवाद सन १९४६ में श्री वेरियर एल्विन ने 'गुजरी अहीरिन' के नाम से प्रकाशित कराया था।[९] मूल गाथा उन्हें बिलासपुर जिले के किसी अहीर से प्राप्त हुई थी। मेरे पास वर्तमान 'गुजरी-गहिरिन गाथा दुर्ग में सन १९६२ में बिसाहू (पिताका नाम-उम्मेदी) नामक एक ६५ वर्षीय देवार से सुनकर लिपिबद्ध की गयी थी। यद्यपि दोनों गाथाओं का मूल ढांचा समान है परन्तु फिर भी दोनों में अनेक असमानताएं भी है। श्री एल्विन ने गाथा का नाम 'गुजरी अहीरिन' दिया है। जब कि मुझे, प्राप्त गाथा

---

८ कूकुर लुंहूगी सांप सलंगनी, हाथी हबबद गदहा गदबद।
घोड़ा सरपट पैदल रटपट, सैना करिस पयान,
भैया कुरूछेत्र मैदान।
कांपे लागिस बैरी के दल, कौरूदल मां मचगे खलभल,
छांड़े अरजुन सर सर बान, कइसे बांचे प्राम,
भैया रथला हांकत हे भगवान, कुरूछेत्र मैदान।।

९ फोक सांग्स आफ छत्तीसगढ़ : वेरियर एल्विन : पृष्ठ : २८७.

डॉ. हनुमंत नायडू

छत्तीसगढ़ी-लोक गाथाएं

मध्यप्रदेश का पूर्वी अंचल छत्तीसगढ़ कहलाता है। यह १८०° उत्तर अक्षांश और २४०° उत्तर अक्षांश तथा ८०° पूर्वी देशांश और ८४° पूर्वी देशाश के मध्य स्थित है। इसका क्षेत्रफल लगभग ५२२१९ वर्ग मील तथा सन १९६१ की सेंसस रिपोर्ट के अनुसार जनसंख्या लगभग ९१,५४,४९८ है। इसमें मध्यप्रदेश के रायगढ, बिलासपुर, सरगुजा, रायपुर, दुर्ग और बस्तर जिले आते हैं। महानदी और उसकी सहायक शिवनाथ तथा इन्द्रावती छत्तीसगढ़ की प्रमुख नदियां हैं जो अपनी सहायक नदियों सहित इस मैदान को सींचती है। छत्तीसगढ़ के उत्तरी भाग में सतपुड़ा तथा दक्षिण में सिहावा एवं बस्तर के पर्वत फैले हैं। कुछ पहाड़ियों को छोड़ कर शेष छत्तीसगढ़ समतल मैदान है ।

लोकगाथाएं

ये लम्बे कथात्मक गीत हैं। अंग्रेजी में इन्हें 'बेलेड' तथा मराठी में "पंवाडा" कहा जाता है। गुजराती लोक-साहित्य के विद्वान श्री झवेरचंद मेघाणी ने इनके लिए 'कथागीत' १ तथा राजस्थानी लोक गीतों के मर्मज्ञ श्री सूर्यकरण पारीक ने 'गीत-कथा' २ शब्द का प्रयोग किया है। जी. ए. ग्रियर्सन ने इन्हें 'पापुलर-सांग' कहा है। ३

डा. कृष्णदेव उपाध्याय ने इन्हें 'लोक-गाथा' नाम से अभिहित किया है ४। फ्रैंक सिजविक ने लोक-गाथा को सरल वर्णनात्मक गीत माना है जो लोकमात्र की संपत्ति होती है तथा जिसका प्रसार मौखिक रूप से होता है ५। डा. मरे के अनुसार लोक-गाथा छोटे पदों में रचित एक ऐसी प्राणमयी सरल कविता है जिसमें कोई लोक प्रिय कथा बहुत ही विशद रीतिमे कही गयी हो ६। श्री जी. एल. किटरेज के मतानुसार लोक-गाथा कथात्मक गीत है अथवा गीत कथा है ७।

इस प्रकार लोक गाथाओं में दो मुख्य तत्व प्राप्त होते हैं।

१. कथा (कथानक)
२. गीत (गेयता)

---

१ लोक-साहित्य, श्री झवेरचंद मेघाणी : पृष्ठ ५०.
२ राजस्थानी लोक गीत : श्री सूर्यकरण पारीक : पृ. ७८.
३ इंडियन एंटीक्वेरी : वाल्यूम . १५, सन १८८५, पृष्ठ : २०७.
४ भोजपुरी लोक साहित्य का अध्ययन : डा. कृष्णदेव उपाध्याय, पृष्ठ : ४९२.
५ ओल्ड बेलेड्स : फ्रैंक सिजविक, भूमिका, पृष्ठ : ३.
६ दि इंगलिश बेलेड : राबर्ट ग्रेव्स, भूमिका, पृष्ठ : ८.
७ इंगलिश ऐंड स्काटिश पापुलर बेलेड्स : एफ. जे. चाइल्ड, भूमिका, पृष्ठ : ११.

हिन्दी हल्क़ों में भी लिया जाने लगा है। अपने शायरों और लेखकों के मुतअल्लिक हिन्दी और उर्दू के इस इत्फाक़ के बाद इस बात का अन्दाज़ा लगाना मुश्किल नहीं कि बोल चाल की ज़बान के अलावा और शायद उसी की बुनियाद पर हिन्दुस्तानी अदब की तरक्की और बुलन्द इमारत की बुनियादें जो सदियों पहले पड़ चुकी हैं उन्हें मुहब्बत और प्रेमके सहारे गिरने से बचाया जा सकता है। हिन्दुस्तानी ज़बान को उर्दू के हुस्न और हिन्दी के रस से सवाँरना होगा। हिन्दी-उर्दू में अमन और भाई चारा हिन्दुस्तानी का पैग़ाम है। खुद जीना और दूसरों को जीने देना यही हिन्दुस्तानी का सबसे बड़ा आदर्श है ——

शक्ति भी शांति भी भक्तों के गीत में है,
सारे पुजारियों की मुक्ति प्रीत में है।

☆

गांधी जी ने जब हिन्दुस्तान के लिए राष्ट्र भाषा की हैसियत से हिन्दुस्तानी की तहरीक शुरु की तो उन्होंने उर्दू और हिन्दी दोनों को उसकी पालने वाली भाषाएँ कह कर दोनोंसे मुतअल्लिक अच्छे विचार रखनेंको ज़रूरी समझा और खासतौर से कांग्रेस की इस तरफ़ तवजह चाही। इसी तरह वह देवनागरी और उर्दू दोनों लिखावटों को इस ज़बान के लिए ज़रूरी समझते थे। उनका ख़याल था कि आला कौम परस्ती के लिए दोनों लिखावटों का सीखना ज़रूरी है चुनांचे एक मौके पर गांधी जी ने साफ साफ कह दिया था कि हमारी कौम परस्ती अगर दोनों रस्मे खत सीखने से घबराती है तो वह बहुत ही अदना किस्म की कौम परस्ती है। हिन्दुस्तानी के नाते उर्दू और हिन्दी दोनों को अपनी अपनी लिखावटों में लिखे जाने और तरक्की करने का पूरा पूरा हक़ है और इस हक़ को अमली शक्ल उसी वक्त दी जा सकती है जब हम दोनों ज़बानों को उनकी लिखावटों में आज़ादी के साथ लिखकर उन्हें तरक्की करने का पूरा पूरा मौका दें, भारतीय संस्कृति में लिखावटों की रंगा रंगी भी हुस्न पैदा करती है और हुस्न कहीं और किसी सूरत में भी हो उसे कायम रहना चाहिए।

☆

भारतीय ज्ञान पीठ पिछले कुछ सालों से हिन्दुस्तानी ज़बानों में रिसर्च और अदबी किताबों पर एक लाख रुपयों का पुरस्कार दे रहा है। १९६९ का पुरस्कार पाँचवाँ पुरस्कार हैं जो उर्दू के मशहूर शायर रघुपति सहाय फिराक़ गोरखपुरी को उनकी किताब 'गुल-ए-नगमा' पर दिया गया। पिछले साल यही पुरस्कार हिन्दी के प्रसिद्ध कवि सुमित्रानन्दन पंत की किताब 'चिदम्बरा' पर दिया गया था। इस तरह गोया पिछले दो सालों में हिन्दुस्तानी के दो शायरों को यह इनाम पाने की इज्ज़त हासिल हुई। फिराक़ ने अपनी शायरी में ज़बान के इतबार से उर्दू और हिन्दी के फर्क को कम से कम करने की भरपूर कोशिश की है। उन्होंने हिन्दू देव माला के इशारों से उर्दू शायरी को सजाया है और हिन्दी के कोमल और रसदार शब्दों को उर्दू में खूब सूरती के साथ बरत कर गांधी जी के हिन्दुस्तानी के नज़रिये को रोशनी दिखायी है। हम फिराक़ को मुल्क के सबसे बड़े अदबी इनाम पर दिली मुबारकबाद पेश करते हैं। हमे उम्मीद है कि हिन्दी-उर्दू में यह बहनापा देर तक और बहुत दूर तक कायम रहेगा।

❖

अपनी बात

हिन्दुस्तानी मुगलों के जमाने से आज तक हिन्दुस्तान के कोने कोने में एक अवामी ज़बान के हैसियत से बोली और समझी जाती है। हिन्दुस्तानी और आम हिन्दी में कोई फ़र्क नहीं। इसी तरह हिन्दुस्तानी और उर्दू में भी बोल चाल के इतबार से एक ही ज़बान है। मौजूदा हिन्दी और उर्दू की अदबी या साहित्यिक ज़बानों ने हिन्दुस्तानी को हिन्दी और उर्दू के खानों में बाँट दिया है लेकिन हिन्दी और उर्दू का यह फ़र्क गैर फ़ितरी है। लिंगविस्टिक्स के इतबार से हिन्दी, हिन्दुस्तानी के तत्सम लफ्ज़ों के बजाय तद्भव शब्दों के इस्तेमाल की वजह से अलग हो जाती है यही हाल उर्दू का है जिसमें अरबी-फ़ारसी के तद्भव शब्द इस्तेमाल होते हैं। हिन्दी ने आँख को अक्ष, हाथ को हस्त और बनारस को वाराणसी कहना ज्यादा पसंद किया। उर्दू उन्हें आँख, हाथ और बनारस ही रक्खा। लेकिन अरबी-फारसी लफ़्ज़ों के साथ वह यही बरताव न कर सकी। खास तौर से आवाज़ों (Phonetics) के मामले में अब भी उर्दू वालों का एक बड़ा तबक़ा अरबी-फारसी लफ्ज़ों के उच्चारण को अरबी फारसी के ही लेहाज से अदा करना पसद करता है। एक गैर माहौल में यह अजीब सी बात है। सही यह है कि संस्कृत, अरबी, फ़ारसी और दूसरे हिन्दुस्तानी के शब्दों के बारे में हमें एक ही उसूल को अपनाना चाहिए और इससे जो नतीजा निकलेगा उसमे हिन्दुस्तानी की शक्ल बनेगी। इसी तरह मुकामी ज़बानों के लफ्ज़ अगर उन्हें आम लोग ख्याल के इज़हार के लिए इस्तेमाल करते हैं तो उन्हें हिन्दुस्तानी के ज़खीरे मे शामिल करना होगा। गुच्छों (consonantal clusters) में भी उर्दू का रुझान मुख्तलिफ है। वह कृष्णचन्द्र, प्रेम, प्रीत, भस्म वगैरा शब्दों में गुच्छों को तोड़कर उन्हें अपने लिए आसान बना देते हैं। लेकिन अरबी; फारसी से आये हुए लफ्ज़ों में आमतौर से क्लस्टर को कायम रखने पर जोर देते हैं। मसलन मद्र, अक़्ल, दर्द, क़द्र, अस्ल वगैरा। हिन्दुस्तानी के लफ्ज़ी ज़खीरे में संस्कृत, अरबी, फारसी के जो लफ्ज़ हों उन्हें एक ही उसूल पर परखना चाहिए।

☆

हिन्दुस्तानी के उर्दू और हिन्दी अदब के रूप में बढ़ने और फलने फूलने की बड़ी आशा है। शुरू का हिन्दी और उर्दू अदब एक ही है। फोर्टविलियम कालेज के काज़िम अली जवाँ और लल्लू लाल सिंहासन बतीसी और बैताल पचीसी, इन्शा की रानी केतकी की कहानी प्रेमचन्द और सुदर्शन की कहानियाँ और नावेल उर्दू और हिन्दी दोनों की मिरास हैं और दोनों अदबी गिरोह उन्हें अपने हाथ से देने के लिए तैयार नहीं। इधर नये लिखने वालों में कृष्नचन्दर, राजेन्द्र सिंह बेदी, ख्वाजा अहमद अब्बास, उपेन्द्रनाथ अश्क, इस्मत चुगताई भी देवनागरी और उर्दू लिखावटों में हिन्दी और उर्दू के साहित्यिक क्षेत्र में बराबर पसन्द किये जाते हैं। दक्खिनी शायरी और नस्र उर्दू के आशिकों के अलावा अब हिन्दी प्रेमियों में भी आम होती जा रही है। चुनाँचे मुल्ला वजही की सबरस और कुतुब मुश्तरी, निशाती की फूलबन, नुशरती की तारीख-ए-अस्कन्दरी ने उर्दू लिखावट के बाद अब देवनागरी का भी जामा पहन लिया है। नज़ीर अकबराबादी हिन्दुस्तानी का सबसे बड़ा शायर है जिसका नाम अब

हिन्दुस्तानी ज़बान

साल-२ | २ अक्टूबर १९७० | नम्बर-२

ہندوستانی زبان

سال ۳	۲ اکتوبر ۱۹۷۱ء	نمبر ۱

اپنی بات

ہندوستانی زبان ، ہندوستان کی سب سے زیادہ جانی بوجھی اور پرچلت زبان ہے
پورب سے پچھم اور اتر سے دکھن تک اس زبان سے رابطہ کا کام لیاجاتا ہے ۔ ملک
کے ہر حصّہ میں سمجھے جانے کی صلاحیت کی وجہ سے گاندھی جی نے اسے ہندوستان
کی قومی زبان یا راشٹر بھاشا کی حیثیت سے اس ملک کے لئے پسند کیا تھا ۔ اگرچہ
ہندی سرکاری زبان ہے ، پھر بھی عام ہندوستانی ہی آجتک اس ملک کی عوامی زبان
(Lingua Franca) رہی ہے ۔ گھروں میں ، بازاروں میں ، کھیل کود کے میدانوں میں ،
بھائی بہنوں کی نجی بات چیت میں ، کالج اور یونیورسٹی کے کھاپے ماحول اور فلموں میں
بات کو بنانے اور دلوں کو جوڑنے میں اسی زبان کا سہارا لیا جاتا ہے ۔ اس زبان کا
عام استعمال ہی اسکی طاقت اور توانائی ہے ۔ اس زبان کے دو ادبی یا ساہتیک روپ
ہندی اور اردو ہیں ۔ ہندوستانی زبان اپنے ساہتیک روپ دھارنے کے لئے انہیں دو
کو اپناتی ہے ۔ گاندھی جی کا خیال تھا کہ ہندی اور اردو دو ایسی ندیاں ہیں جن سے
ہندوستانی (سرسوتی) ظاہر ہونے والی ہے ۔ ہندی اور اردو سے ملی جلی زبان ہندوستانی
کی ، سادھارن روپ سے ایک شکل ابھر آئی ہے جسے ہندی اور اردو کی کہانیوں اور
شاعری میں عام طور سے دیکھا جاتا ہے ۔ اس ملی جلی زبان کی شاعری اور نثر کا سنکلن
بہت جلد اس ریسرچ سنٹر کی جانب سے پرکاشت ہونے جارہا ہے ۔

★ ★ ★

اردو شاعری عام طور سے فارسی زبان اور ساہتیہ کے اثر میں رہی ہے ۔ اس
ملک کی ساہتیک پرم پرایا ادبی روایت سے اگرچہ اس زبان نے کبھی منہ نہیں موڑا ،
پھر بھی کئی ایک وشیوں پر توجہ دینی باقی تھی ۔ خاص طور سے شرنگار رس میں ڈوبی
ہوئی فراق کی روپ کی رباعیوں کے بعد گھر کے ماحول کی شاعری اردو میں نایاب ہوتی

جا رہی تھی ۔ اردو میں اب اس کی طرف پوری توجہ دی جانے لگی ہے اور بہت سے پرانے اور نئے شاعر ان دیسی وشیوں پر ہیرے موتی چن رہے ہیں ۔ اس سلسلے کی ایک اہم تازہ کتاب جاں نثار اختر کی رباعیوں کا مجموعہ «گھر آنگن» ہے ۔ جاں نثار اختر اردو کے ان مشہور شاعروں میں سے ہیں جو اپنے انداز سے پہچانے جاتے ہیں ۔ ان کی شاعری کی ایک خصوصیت ہندی اردو لفظوں کا خوبصورت ملاپ بھی ہے ۔ ان کی مشہور نظم «خاموش آواز» اس گنگا جمنی زبان کا بہترین نمونہ ہے ۔ اسی انداز پر گھر آنگن کی رباعیاں بھی ہیں جو وشے اور زبان دونوں اعتبار سے ہندوستانی کا نمونہ ہیں ۔ رانی کیتکی کی کہانی ، بیتال پچیسی ، پریم چند کی کہانیوں اور فراق کی رباعیوں کی طرح گھر آنگن کی شاعری بھی اس لائق ہے کہ اسے ہندی اور اردو میں ایک ساتھ مرتب کرکے شائع کیا جائے ۔ گھر آنگن کی شاعری گاندھی جی کی ہندوستانی کے لئے راستے ہموار کرتی اور روشنی دکھاتی ہے ۔

پچھلے چند سالوں سے بمبئی اور دلّی میں ہندوستانی بک ٹرسٹ اور نیشنل بک ٹرسٹ نام کی دو انجمنیں ہندوستانی زبان و ادب کی ترقی کے لئے ہندوستان کی وبھن زبانوں کی چنی ہوئی کتابوں کا دوسری ہندوستانی زبانوں میں ترجمہ کا کام کر رہی ہیں ۔ ان دونوں سبھاؤں کا مقصد ہندی اور اردو کو ایک دوسرے سے قریب لانا اور آپس میں ایک دوسرے کو سمجھنے کی کوشش کرنا ہے ۔ ہندوستانی بک ٹرسٹ نے ابتک جو کتابیں پرکاشت کی ہیں ان میں دیوانِ غالب ، دیوان میر ، کبیر بانی ہیں ۔ میرابائی کے دلنواز نغمے بھی بہت جلد چھپ کر سامنے آئیں گے ، اسی طرح نیشنل بک ٹرسٹ آف انڈیا نے بھگوتی چرن ورما کے پرسدھ ناول «بھولے بسرے چتر» کے علاوہ نانک سنگھ کے پنجابی ناول «سفید خون» ہندی ٹامل اور پنجابی کہانیوں اور دوسری کئی کتابوں کو اردو روپ دئے ہیں ۔ ہندوستان کی رنگا رنگ سنسکرتی کو سمجھنے اور ایک دوسرے کے

لئے اچھے وچار رکھنے کے لئے یہ ایک بہت ہی بنیادی کام ہے، اس سے نہ صرف ہندی اردو بلکہ ہندوستان کی ساری زبانیں ایک دوسرے سے قریب آجائینگی۔ یہ انجمنیں ہندوستان کی قومی زندگی کے لئے نیک فال ہیں۔

ڈاکٹر سید ظہیرالدین مدنی

قاضی محمود دریائی

اردو کی جنم بھوم کے لئے مختلف نظریے پیش کئے گئے ہیں۔ ان میں صوبۂ گجرات بھی ایک دعویدار ھے۔ گجرات کا یہ دعوی ابھی محتاج تلاش وتحقیق ھے لہذا اس کے متعلق کوئی رائے پیش کرنا مناسب نہیں مگر جو کچھ تحقیق نتائج منظر عام پر آ چکے ہیں ان کے پیش نظر ادبی تشکیل کے سلسلہ میں گجرات کو اولیت کا فخر حاصل ھے۔ گجرات میں پندرھویں صدی عیسوی (نویں صدی ہجری) سے مستقل تصانیف کا سلسلہ پایا جاتا ھے۔ ابتدائی دور کے گجراتی بزرگوں میں شیخ احمد کھٹو، شیخ بہاؤالدین باجن، قاضی محمود دریائی، خوب محمد چشتی کے نام سر فہرست نظر آتے ہیں۔ ان میں سے قاضی محمود دریائی کے حالات زندگی اور ان کی جکریاں پیش کرنا چاہتا ہوں۔

قاضی صاحب کی جکریوں کا ایک مجموعہ احمد آباد کے مشائخ خاندانِ مشہدی میں محفوظ ھے۔ موصوف کے دو عقیدتمندوں نے مفتاح القلوب اور تحفتہ القاری کے ناموں سے ملفوظات مرتب کئے تھے جو ہمارے پیش نظر ہیں. مراۃ احمدی میں بھی قاضی صاحب کے مختصر حالات درج ہیں۔ اسی طرح مرحوم حافظ محمود شیرانی صاحب اور مولوی عبدالحق صاحب نے بھی قاضی کے متعلق مضامین سپرد قلم کئے ہیں۔ ان کے علاوہ ملفوظات کے سلسلہ میں کنز الکرامات اور فوائد محمدی بھی ہیں جو ان کے عقیدتمندوں نے لکھی ہیں۔

تحفتہ القاری میں مرقوم ہے کہ قاضی صاحب کے خاندان کے ایک بزرگ شاہ علی سرمست شیراز سے بمقام نہروالا پٹن آئے۔ پٹن میں ہندوؤں کو شاہ صاحب کا قیام ناگوار

گزرا اور انہیں شہر پٹن سے نکالنے کی کوششیں کی گئیں لیکن شاہ صاحب نے پٹن کی اقامت ترک نہیں کی۔ اسی زمانہ میں گجرات کے راجہ کرن کے یہاں اولاد نرینہ نہیں تھی اور راجہ سنتوں فقیروں سے دعائیں کراتا تھا۔ راجہ علی سرمست کی خدمت میں حاضر ہوا اور دعا کے لیئے درخواست کی۔ سرمست کی دعا سے راجہ کے گھر لڑکا پیدا ہوا یہی لڑکا راجہ سدھ راج کے نام سے مشہور ومعروف راجہ گزرا ہے[1]۔ راجہ نے اس خوشی میں علی سرمست کو تحفتاً کچھ دیناچاہا۔ تحفہ کے عوض شہر میں ایک مسجد بنوانے کی اجازت چاہی۔ راجہ نے یہ بات خوشی سے منظور کرلی۔ شہر میں مسجد تعمیر کی گئی اور اس کے لیئے ایک ترک حافظ نے مسجد کاٹ یا کات نام تجویز کیا۔

شاہ علی سرمست کے بعد ان کے خلف الصدق شاہ سلیمان، شاہ سلیمان کے بعد ان کے فرزند قطب محمود اور قطب محمود کے بعد قاضی محمد نے سجادۂ طریقت کو رونق بخشی۔ قاضی محمد ابھی پندرہ سال کے تھے کہ انہیں غیب سے ندا آئی کہ ہم نے تمہیں قاضی اسلام کا درجہ دیا ہے اور اقامت کے لیئے بلدۂ احمد آباد میں موضع سارنگ پور تجویز کیا ہے۔ قاضی محمد نے حکم کی تعمیل کی اور احمد آباد میں مستقل سکونت اختیار کرلی۔ قاضی موصوف حضرت قطب عالم کے مرید خلیفہ تھے۔ ایک روز قاضی محمد کی شریک زندگی کدبانو کے ہاتھ پر چار حروف ح ح ح ا اُبھر آئے۔ قاضی صاحب سے جب اس کے متعلق دریافت کیا گیا تو قاضی موصوف نے فرمایا یہ چار اولادوں کی پیشین گوئی ہے پیشین گوئی صحیح ثابت ہوئی اور چار اولادیں شاہ حمیدالدین، شاہ حماد، شاہ حامد اور ایک دختر اولادیں ہوئیں۔

شاہ حمید الدین حضرت شاہ عالم کے مرید تھے۔ شاہ عالم نے حمید الدین کو شاہ چاٹلندہ نام دیا تھا اور وہ اسی نام سے مشہور ہوئے۔ شاہ چاٹلندہ نے چار شادیاں کی تھیں اور ہر ایک زوجہ سے اولادیں ہوئیں۔ قصبۂ زین آباد میں ایک شخص سید سمیع الدین عرف قاضی سادھن رہتے تھے۔ ان کی دختر بی بی فتح ملک چاٹلندہ کی پہلی بیوی

۱۔ کتب تواریخ میں اس واقعہ کا ذکر نہیں ملتا۔

تھیں۔ فتح ملک کے بطن سے شاہ معروف، حضرت قاضی محمود محبوب اللہ اور شاہ احمد پیدا ہوئے۔ فتح ملک کے انتقال کے بعد شاہ چاٹلندہ نے قاضی سادھن کی دوسری دختر امت الرؤف سے اور ان کی وفات کے بعد قاضی سادھن کی تیسری دختر بی بی راجی ملک سے عقد کیا۔ امت الرؤف سے چاند محمد اور شاہ محمد دو فرزند پیدا ہوئے اور راجی ملک کے بطن سے شیخ گوہر اور دوسری چند اولادیں ہوئیں۔ شاہ چاٹلندہ نے سادھن کی چوتھی دختر بی بی ملک سے بھی عقد کیا جن سے کئی اولادیں ہوئیں لیکن سب معصوم ہی فوت ہوگئیں۔

قاضی محمود دریائی سنہ ۸۷۳ میں بمقام بیر پور پیدا ہوئے۔ مفتاح القلوب میں قاضی صاحب کی ولادت کے متعلق ایک واقعہ بیان کیا گیا ہے کہ حضرت محمود ابھی شکم مادر میں تھے کہ آپ کی والدہ نے چند دانے چنے کے کھالئے اس سے ان کے شدت کا درد شروع ہوگیا۔ شاہ چاٹلندہ نے پہلے تو حضرت محمود کی والدہ کو قے کرائی لیکن اس سے بھی افاقہ نہیں ہوا لھذا شاہ صاحب نے ایک سوئی کی نوک شکم مادر پر چبھوتے ہوئے فرمایا محمود رہا نید اس کے بعد درد جاتا رہا۔ حضرت محمود جب پیدا ہوئے تو ان کے ہاتھ پر ایک نشان پایا گیا۔ اس نشان کے لئے کہا گیا کہ یہ اس سوئی کا نشان ہے۔ کہتے ہیں کوئی معتقد کسی کے کھیت سے بلا اجازت چنے لایا تھا۔ حضرت محمود شکم مادر میں چنوں کو حرام سمجھکر اس کا اثر اپنے پر نہیں چاہتے تھے۔

صاحب تحفتہ القاری کا بیان ہے کہ شاہ چاٹلندہ حضرت محمود کو ایک دفعہ شاہ عالم کی خدمت میں لے گئے۔ شاہ عالم نے حضرت محمود کو گود میں لیکر اپنے دونوں ہاتھوں سے اتنا اوپر اٹھا لیا کہ شاہ عالم کی دستار مبارک سے حضرت محمود کے پاؤں چھونے لگے اور شاہ عالم فرماتے جاتے «قاضی کا شملہ بڑا قاضی کا شملہ بڑا» یہ دیکھکر چاٹلندہ نے عرض کیا کہ حضرت بچہ کے پاؤں دستار مبارک کو لگتے ہیں اور یہ گستاخی ہے۔ شاہ عالم نے جواب دیا «خدا جس کو مرتبہ دیتا ہے اس میں کمی نہیں ہوسکتی»۔

حضرت محمود نے بارہ تیرہ سال کی عمر سے ہی سخت ریاضت شروع کردی تھی۔ اکثر اوقات بیر پور کے قریب کوہ (الت) کے غاروں میں دو دو ہفتے مجاہدہ میں گزار دیتے۔ چالیس چالیس روز کا روزہ رکھتے اور روز نیم کے زیرہ سے افطار کرتے اور نیم کی پتیاں چبالیتے۔ اس طرح راتیں قیام اور دن صیام میں گزاردیتے اور یہ دوہرہ زبان پر ہوتا :

بکہ بھوجن کیا انتراجی کھائے شہ باج ۔ بھوکا رہنا میت ملک آہی پورا راج

پہلا چلہ کیا ابھی ایک روزہ باقی تھا کہ مغرب کی نماز میں حضرت کو غش آ گیا اور گرپڑے۔ اسوقت ان کے والد شاہ چاتلندہ امامت کر رہے تھے۔ چاتلندہ نے بعد نماز پانی منگوایا اور پلایا اور چند روز روزہ رکھنے کے لئے منع فرمایا حضرت محمود نے حکم کی تعمیل کی۔ ایک دفعہ تمام شب سجادہ پر بیٹھ کر رسول اکرم سے توجہ کے لئے التماس کرتے رہے اور صبح کو یہ کلام آپ کی زبان پر تھا۔

توں آوے نئن پیو پوچھین نئن۔ لکھ بھیجی منجھ نہ سندیسا
تجھ کارن نی سارن من جھوروں لیوں نساسا

بعض اوقات جاڑے میں تمام تمام رات پانی میں کھڑے رہکر یا کھلے میدانوں میں سر بسجود یاد الٰہی میں مشغول رہتے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ غلبہ کی حالت میں گھنٹوں آسمان کی طرف دیکھا کرتے نماز ضرور ادا کرتے اور پھر عالم استغراق میں پائے جاتے۔ صاحب مفتاح القلوب کا بیان ہے کہ ایک دفعہ حالت استغراق کے بعد رسول اکرم چاروں اصحاب کے ہمراہ جلوہ افروز ہوئے حضرت محمود کے سر پر دستار رکھی اور چالیس بار نور تجلی سے مُشرف کیا۔ حضرت محمود اکثر فرماتے :

«سرّی کہ میان من و حق تعالیٰ است اگر یک ذرہ ازاں ظاہر کنم تمام عالم متحیر گردد فاما ملاحظہ شرع شریف دارم مُرید نتواند گفت کہ پیر ماست فرزند نتواند گفت کہ پدر ماست و خویش نتواند گفت کہ اقارب ماست آن زماں محمود چیزی دیگر شود»

حضرت محمود کو سرود سے بہت شغف تھا۔ آپ کی مجالس میں داؤد اور حسن نامی مطرب اس خدمت کو انجام دیتے تھے۔ اکثر بعد نماز عشاء مجلس سماع منعقد ہوتی اور وجد وحال میں یہ کیفیت ہوتی کہ حضرت اتنی گریہ وزاری کرتے کہ آنکھوں سے خون بہنا شروع ہو جاتا اور جب اس حالت میں آہ بھرتے تو ساعقہ ریزی ہوتی اور شعلے نکلنے لگتے۔ صاحب مفتاح القلوب کا بیان ہے کہ یہ اس کے چشم دید واقعات ہیں بعض اوقات وجد کی حالت میں کھڑے ہو جاتے اور رقص کرنے لگتے اور زبان پر یہ جاری ہوتا:

«ہوں ڈھونڈوں میرے اللہ کوں»

کہتے ہیں کہ عہد طفولیت میں بھی حضرت کی آنکھوں سے خون کے قطرے ٹپکتے رہتے تھے۔ اس بات کی اطلاع جب سلطان مظفر کو ہوئی تو سلطان نے امر واقعہ معلوم کرنے کے لئے صدر جہاں کو بیرپور بھیجا۔ جس وقت صدر جہاں بیرپور پہنچا تو حضرت محمود ھمعصر بچوں کے ساتھ کھیلتے ہوئے پائے گئے۔ صدر جہاں نے سواری پر سے ہی دریافت کیا قاضی محمود کہاں ہیں۔ حضرت محمود نے جواب دیا «محمود غریب خدا مجھ کو کہتے ہیں» صدر جہاں نے سوال کیا «ہم نے سنا ھے آپ شعر کہتے ہیں»؟ حضرت نے جواب دیا «جو قیامت تک قائم رہیگا»۔ صدر جہاں نے پھر سوال کیا کہ کیا آپ کو آنکھوں سے خون کے قطرے ٹپکتے ہیں؟جواب دیا «عجب نہیں»۔ صدر جہاں نے اس بات کا گواہ طلب کیا۔ حضرت نے جواب دیا «عیاں راچہ بیاں» اور یہ دوہرہ پڑھنا شروع کیا:

رت روی (؟) سن میری میتا ٭ صورت پر بھوتیاں اُبھرن کیتا

ململ سہی سہانیاں منجہ پوچھن آویں ٭ نین سوراتی کب ہوئی رت مانہ تراویں

کس کس بیدن ہوں کھوں جی پیو بن یوں کیتا ٭ ان پر پرت اپار کو دوکھ ہمکو دیتا

فوراً آنکھوں سے خون ٹپکنے لگا۔ صدر جہاں سواری سے اتر پڑا اور خون کے قطرے

اپنے دامن پر لے لئے تو حضرت نے یہ کلام پڑھنا شروع کیا:—

محمود سنوری سائیاں یوں آپن دناہاں ٭ یہی سادہ مکھ دیکھتے میرے من ماناہاں
آگہہ صدرجہاں منجہ کوں کیوں ملے سوسائیں ٭ تن من ہوں تو ہور ہیاشہ کیر تائیں

جب سلطان نے صدر جہاں سے سارا حال سنا تو بہت متاثر ہوا اور تحفہ تحائف وغیرہ بطور نذرانہ حضرت محمود کی خدمت میں حاضر کئیے۔ حضرت نے احتراماً نامۂ سلطان جس پر سلطان کی مہر تھی اٹھا کر سر پر رکھ لیا اور اس کی پشت پر ایک نظم لکھکر واپس کردیا جس کا پہلا شعر یہ ہے:—

آج نہ چیتیے کے پت کھوئی پیچھیں ھاتھ ملے کیا ہوئے
تیں کیا بوجھا کیوں ری سہیلی نذر ھوئی

مفتاح القلوب اور تحفۃ القاری میں حضرت محمود کی بے شمار کرامات بیان کی گئی ہیں۔ ان میں سے چند ملاحظہ کیجیے:—

شیخ فضل اللہ نبیرۂ حضرت گیسودراز دکن سے گجرات تشریف لائے اور حضرت محمود سے شرف ملاقات حاصل کیا۔ ایک روز اثنائے گفتگو میں شیخ فضل اللہ نے زیارت کعبۃ اللہ کی خواہش ظاہر کی۔ حضرت محمود نے فرمایا «پہلے کعبہ دل کو غیر از خدا درست کرو پھر جہاں چاہو کے خود کعبہ سلام کرنے آجائیگا»۔ اس کے بعد حضرت نے شیخ کی آنکھوں پر ھاتھ رکھا اور اپنی روحانی قوت سے شیخ کے دل کی دنیا بدل دی۔ شیخ نے دیکھا کہ وہ کعبہ کے پاس کھڑے ہیں اور وہاں انہوں نے نفل ادا کئے اس کے بعد شیخ نے آنکھ کھولی تو اپنے آپ کو حضرت محمود کی خدمت میں بیٹھا پایا۔ رات کو حضرت محمود کی خدمت میں حضرت گیسودراز تشریف لائے اور شیخ فضل کی سفارش کی۔ صبح کو حضرت محمود نے شیخ فضل اللہ کو خرقۂ خلافت عطا کر کے رخصت کیا۔

ایک دفعہ گجرات کے سلطان کا کوئی پیغام لیکر قاصد اونٹ پر بعجلت تمام تیز تیز

ٹلا جارھا تھا۔ اس موقع پر حضرت محمود اپنے گھر کے دروازہ پر کھڑے ہوئے تھے
حضرت قاصد سے دریافت کیا کہ وہ کہاں جارھا ہے۔ قاصد نے کوئی جواب نہیں دیا۔
س کے بعد اونٹ ایک قدم آگے نہیں بڑھا اور وھیں بیٹھ گیا۔ جب شتربان سے کچھ بن
، پڑی اور لوگوں نے اسے سمجھایا کہ وہ بزرگ حضرت محمود ھیں ان سے درخواست
کر۔ شتربان کو اپنے قصور کا احساس ھوا تو حضرت محمود کی خدمت میں گیا اور
معافی کے لئے درخواست کی۔ حضرت محمود نے فرمایا "اب جلد چلا جا" اونٹ کھڑا
و گیا اور قاصد چلا گیا۔ اس موقع پر حضرت کی زبان سے یہ سنا گیا:۔

ارے رائے کا مانڈھ اوتاولے ھاک ، پیچھیں مار کے رھیے تھاک

ایک دفعہ حضرت محمود سلطان مظفر حلیم سے باتوں میں مشغول تھے کہ دفعتاً
پانی کا کوزہ منگوایا اور زمین پر الٹ دیا۔ سلطان نے وجہ پوچھی تو حضرت محمود نے
رمایا۔ بیر پور میں کسی شخص کا گھر جل رہا تھا اور وہ میری مدد چاہتا تھا۔ کہتے
ہیں تفتیش کی گئی تو یہ واقعہ صحیح ثابت ھوا۔ اسی طرح ایک روز شاہ چاندہ درس
دے رہے تھے۔ یکا یک حضرت محمود اٹھے اور آب خورے میں پانی لیکر چھینک
دیا۔ فرمایا میری عمہ کا گھر جل رہا تھا۔ دریائی سفر میں جب آفت آتی تو لوگ حضرت
محمود کو یاد کرتے۔ آپ کو کشف سے معلوم ہوجاتا اور آپ مدد فرماتے۔ اسی وجہ
سے آپ کو دریائی بھی کہا جاتا ہے۔

سلطان مظفر نے حضرت محمود سے اپنے ملک گجرات کی خوشحالی کے لئے دعا کی
درخواست کی حضرت نے فرمایا "جب تک ہم زندہ ہیں نہ تو قحط پڑے گا نہ مغل
حملہ کریگا"۔ ایسا ہی ہوا۔ حضرت محمود کے وصال کے بعد قحط پڑا۔ آپ کے
وصال کے پانچ ماہ بعد مغلوں نے حملہ کیا تھا۔ سلطان مظفر نے قلعۂ چتوڑ کے متعلق
دریافت کیا تھا۔ حضرت نے اسوقت بھی پیشین گوئی کی تھی کہ "اول صلح ہوگی بعدہٗ
فتح" سلطان بہادر کے لئے حضرت نے فرمایا تھا

بھاگا آوے ناٹھا جاوے

یعنی ہمایون دھاوا بولے گا اور بہادر بھاگ نکلے گا

حضرت محمود جتنے جلالی تھے اتنے ہی منکسر المزاج بھی تھے۔ کسی کو سخت لفظ نہیں کہتے تھے نہ کسی سے ناراضگی کا اظہار کرتے تھے۔ اپنے لئے ہمیشہ محمود غریب خدا استعمال کرتے۔ حضرت کو چھالیہ سے شغف تھا۔ عقیدت مند ہمیشہ آپ کے دہن مبارک کی چھالیہ کے آرزو مند رہتے تھے۔ حضرت اکثر اپنی چبائی ہوئی چھالیہ کسی نہ کسی کو دیدیتے تھے۔ حضرت کو سیر وشکار کا بھی بہت شوق تھا۔

حضرت محمود نے تقریباً ۳۸ سال مجاہدہ کرنے کے بعد اپنے والد شاہ چاٹلندہ سے بیعت کے لئے درخواست کی۔ شاہ صاحب نے فرمایا کہ شاہ عالم بخاری قدس سرۂ کے مرید ھوجاؤ وہ میرے بھی مرشد ہیں حضرت محمود شاہ عالم کی خدمت میں حاضر ہوئے۔ شاہ عالم نے مراقبہ میں کچھ دیر گزار کر فرمایا کہ مجھے اس باب میں حکم ہوا ہے کہ تمہیں شاہ چاٹلندہ کی خدمت میں بھیجوں۔ حضرت محمود نے شاہ چاٹلندہ سے دوبارہ درخواست کی۔ شاہ صاحب نے جواب دیا کہ تم کو مرید کرنے کے بارے میں مجھے حکم مل جائے تب تک انتظار کرو۔ کچھ مدت کے بعد سید عبد القادر جیلانی نے حضرت محمود کو بشارت دی اور حکم کیا کہ تم اپنے والد کے مرید ہوجاؤ۔ حضرت محمود نے اپنے والد سے ذکر کیا۔ شاہ چاٹلندہ نے جواب دیا کہ مجھے بھی اس باب میں معلوم ہوچکا ہے وقت آنے پر موقوف ہے۔ شاہ چاٹلندہ نے اپنے وصال سے ایک روز قبل پانچ سفر ۹۱۱ ھ کو حضرت محمود کو خلافت عطا کی۔ حضرت محمود نے علوم عقلی ونقلی میں اپنے والد کے سامنے زانوئے ادب تہ کئے تھے اور بعد میں طالبان علم کو خود بھی علم فقہ، تفسیر، احادیث، منطق ومعانی، حکمت، ہئیت، ہندسہ وغیرہ میں درس دیتے تھے۔

حضرت محمود کی شہرت گجرات کے باہر دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ ہر طرف سے لوگ کھنچے چلے آتے تھے دہلی کے برھان نامی حلوائی کو کسی نے سحر میں جکڑ رکھا تھا۔ کسی نے اسے حضرت محمود کی خدمت میں جانے کا مشورہ دیا۔ برھان دہلی سے گجرات آرہا تھا کہ جالور مقام کے قریب ڈاکوؤں نے اسے لوٹ لیا۔ برھان جب بیر پور پہنچا تو حضرت محمود نے اس کو دیکھتے ہی نام لیکر پکارا اور فرمایا فلاں جگہ سحر سے متعلق چیزیں دفن کی گئی ہیں انہیں جا کر نکال پھینک اور تیرا مال اسباب جو ڈاکوؤں نے لوٹ لیا ہے، وہ تجھے گھر پہنچنے پر مل جائیگا۔ برھان جب گھر لوٹا تو معلوم ہوا کوئی قاضی محمود نامی شخص یہ اسباب پہنچا گیا ہے۔ برھان ان باتوں سے اتنا متاثر ہوا کہ دوبارہ گجرات آکر حضرت کی خدمت میں اپنی عمر گزاردی۔ اسی طرح ایک جوگی بھال ناتھ اپنے تمام چیلوں سمیت حضرت محمود کی خدمت میں حاضر ہوا۔ حضرت محمود نے اپنے دہن مبارک سے چھالیہ نکال کر عنایت کی اور سب کو مرید بنا لیا۔ جوگی نے ارادت کی درخوست کرتے ہوئے کہا

جد کی تمو تہیں بچھڑے دوکھی ہوئے من ماںھہ
ہم تو تم کون سنمرتے تم جانتے کہ ناںھہ

حضرت نے اس کے جواب میں فرمایا۔

جو تم ہمکوں سنمرتے ہم ہوتے تم پاس

ایک دفعہ ایک شخص حضرت کی خدمت میں یہ شکایت لیکر آیا کہ میگھریج قصبہ کے سید پیر مجھے مرید نہیں کرتے کہ میں دوزخی ہوں۔ حضرت محمود نے اس کو وضو کرنے کے لئے فرمایا اور اس کے بعد اس نے حضرت کے ہاتھ پر بیعت کی۔ حضرت نے فرمایا کہ سید پیر سے کہہ کہ میں مرید ہو گیا۔ حضرت محمود اکثر فرماتے کہ اگر مرید اپنے اعمال صالح سے مغفرت کا حقدار ہوا تو اس میں پیر کا کیا احسان ھے۔ ایسا ھونا چاھیے کہ مستحق عذاب کو پیر مستوجب رحمت بنائے۔ حضرت

محمود کے خاص مریدوں میں شیخ موسیٰ، شیخ باجن، شیخ قاضن، سید محمود مصطفےٰ، ملک دولت، ملک الشرق اسلام خان وغیرہ تھے۔ مفتاح القلوب، تحفتہ القاری میں حضرت کے مریدوں میں شیخ باجن کا نام ملتا ھے اگر یہ باجن بہاءالدین ھیں تو وہ حضرت کے عقیدتمندوں میں شمار کئے جاسکتے ھیں۔ شیخ بہاءالدین باجن آخری عمر میں احمد آباد سے برھانپور چلے گئے تھے جہاں ۹۱۲ھ میں وفات پائی اور ۹۱۱ھ میں حضرت محمود کو خلافت عطا ھوئی تھی۔

حضرت محمود ۹۲۰ھ میں احمد آباد سے بیر پور چلے گئے تھے۔ شاہ عالم کے انتقال کے بعد جب حضرت تعزیت وفاتحہ کے لئیے احمد آباد تشریف لائے تو سجادہ نشین کی مجلس میں اسوقت سلطان مظفر حلیم اور دوسرے اھل دربار بھی موجود تھے۔ اثنائے گفتگو میں حضرت محمود شاہ عالم کو میاں منجھن کے نام سے یاد کرتے اھل مجلس میں سے کسی نے ٹوکا کہ حضرت شاہ عالم کیوں نہیں کہتے یا حضرت محمود کو کشف سے معلوم ھو گیا کہ سجادۂ نشین اور دیگر حضرات کو میرا میاں منجھن کہنا ناگوار گذرتا ھے۔ حضرت محمود نے فرمایا کہ میں خود شاہ عالم کی خوشنودی ورضامندی سے میاں منجھن کہتا آیا ھوں اور مزید فرمایا کہ اگر آپ تبرک جو میرے لئے ھے نہیں دینا چاھتے نہ دیں خود میاں منجھن اپنے ھاتھ سے عنایت کرینگے۔ بیان کیا جاتا ھے کہ اس گفتگو کے بعد سب اٹھ کر شاہ عالم کے مزار اقدس پر گئے۔ حضرت محمود نے سجادہ نشین نبیرۂ قطب عالم شیخ جیو سے کہا کہ پہلے آپ نام سے آواز دیجیے اور بعد میں میں آواز دونگا دیکھیں کس کو جواب ملتا ھے۔ حاضرین میں سے کسی نے آواز دی لیکن جواب نہ ملا۔ بعدہ حضرت محمود نے گریہ وزاری کی اور فرمایا منجھن میاں! منجھن میاں!! محمود غریب آپ کی خدمت میں سلام عرض کرتا ھے۔ اس وقت غیب سے آواز آئی کہ محمود! ھم نے تمہارا سلام قبول کیا۔ اس پر حضرت محمود نے فرمایا کہ مجھے میرے حصے کا تبرک عنایت کیجئیے۔ مزار اقدس سے ایک ھاتھ باھر آیا اور ایک کرتا اور حلوا حضرت

محمود کو عنایت کیا گیا۔

سنہ ۹۴۱ھ ۱۳ ربیع الاول (یا ربیع الثانی) میں حضرت محمود چانپانیر (محمد آباد) میں تھے۔ اس روز دس تاریخ تھی۔ عبد القادر جیلانی کے عرس کا دن تھا۔ رات کا کچھ حصہ گذر چکا تھا۔ ملک عماد الملک سے فرمایا کہ کھانا لاؤ۔ کھانا لایا گیا۔ سب حاضرین اس میں شریک ہوئے۔ حضرت محمود نے تھوڑا کھانا کھایا اور اٹھ کر اپنے فرزند شیخ ابو محمد کو اپنی جگہ پر بٹھلایا اور فرمایا "تم میری جگہ بیٹھ کر کھاؤ۔ میرے سینے میں درد ہوتا ہے۔ میں آرام کرونگا"۔ جب سب لوگ کھانے سے فارغ ہو گئے تو حضرت نے فرمایا "میرے سینے میں شدت کا درد ہے" حاضرین نے سینہ پر گرم ادویہ مالش کیں اور سینک کرتے رہے اس کے بعد پانی طلب کیا۔ وضو کر کے سورۂ یٰسین پڑھی اور چند نفل پڑھ کر قبلہ رو بیٹھ کر یہ شعر پڑھا:-

کشادہ باد بدولت ہمیشہ ایں درگاہ بحق اشہد ان لا الہ الا اللہ

مراۃ احمد کا بیان ہے کہ حضرت مجلس سماع میں تھے اور وجد کی حالت میں آپ کا وصال ہوا۔

جہاں تک اردو ادب کا تعلق ہے حضرت محمود گجرات میں ادبی تشکیل کے ابتدائی عہد کے بزرگوں میں سے ہیں۔ یہ اپنی جکریوں کے لئے شہرت رکھتے ہیں۔ جکری ایک خاص طرز کی نظم ہے۔ ہئیت کے اعتبار سے جکریاں مثنوی کہلانے کی مستحق ہیں اور موضوع کے لحاظ سے غزل کہا جاسکتا ہے۔ اس کا موضوع حسن وعشق ہے۔ ان میں عاشق کے اضطرار واضطراب اور محبوب کی بے نیازی، محبوب کی منت سماجت، دیدار کی خواہش، وصال کی آرزو کو مختلف طریقوں سے بیان کیا گیا ہے۔ لفظ جکری ذکر کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ صوفیا کی مجالس حال وقال میں جکریاں گائی جاتیں اور ان کے سننے سے اللہ کے چاہنے والے تڑپ اٹھتے اور بہ حالت وجد رقص بھی کرنے لگتے تھے۔ حضرت سلطان الاولیا کے عہد میں بھی جکریاں گانے کا رواج تھا۔ عہد

قدیم میں قوالی کی طرح جکریاں بھی مقبول تھیں۔ بہاء الدین برناوی اور شاہ ہاشم بیجاپوری ۱۰۵۹ نے بھی جکریاں یادگار چھوڑی ہیں۔

حضرت محمود کی جکریاں گجرات کے علاوہ شمال وجنوب میں ہر طرف مقبول تھیں۔ اخبار الأخیار میں اس کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے :۔

«جکریہائے وے کہ بزبان ہندی دارد دستور قوالانِ آں دیاراست بغایت مطبوع وموثر وبے تکلف وآثار عشق و وجد از سخنان وے لایح است[1]»

علاؤالدین ثانی نے اپنی کتاب چشتیہ میں حضرت علاؤالدین کی علائیوں کے ذکر میں حضرت محمود کی جکریوں کا بھی حوالہ دیا ہے۔

«کلام مقبول او بہ مثل جکری قاضی محمود ہر کہ می شنود برحمت او آفریں می ستود[2]»

اسی طرح تحفۃ الکرام اور خزینۃ الاصفیا میں بھی حضرت محمود کی جکریوں کا حوالہ ملتا ہے[3]۔ جکریاں مخصوص راگوں اور دھنوں میں چسپاں کی گئی ہیں۔ حضرت محمود نے بھی اپنی جکریوں کے اوپر راگ راگنی کا نام مثلا پوربی۔ دھناسری۔ ٹوڈی وغیرہ دیدیا ہے۔ کلام کا نمونہ ملاحظہ فرمائیے :۔

نمونۂ کلام

جا پوچھ پیو کس ٹھاناں ۔۔۔ میں پیو مَنہ پیو مُجھ مانہاں
دود مانہ گھی جو آنہان ۔۔۔ یو پیو جیو من مانہاں
جی کو تن اپنا (؟) تاوے ۔۔۔ اس پرگٹ پیو دکھلاوے

۱ ۔ اخبار الاخیار ص ۱۸۷۔ بہ حوالۂ مقالات شیرانی جلد اول ص ۱۷۶ ۔
۲ ۔ ۳ ۔ بحوالۂ مقالات محمود شیرانی ۔

کچھ پیو نئیں الگا ناہیں　　مجھ لیکھیں یوں من ماہیں
جی کو مرم سودھا پاوے　　سب الجھن اس کی جاوے
قاضی محمود اتنا مانے　　میٹھے پیو کوں الگا نہ جانے
بہت بات ایک آکھی　　وے جھوٹ نہیں چکہ ساچی

ملہار

آیوری مجھ ملن کے کاج　　تجھ پر پیار میرا ہے آج
تپتی تھی نت جپتی تھی　　تجھ کارن بھی کھپتی تھی
کہہ سکی تو یوں مجھ را کھیں　　جن جن آ گیں کرج نا کھیں
چھپا رہتا ہوں تجھ پاس　　کیوں نہ ملے توں راسک راس
محمود پرگٹ نہ کیجیں پیار　　لوک جانے تو آنے کھار

الفاظ ومعانی

ٹھاناں = جگہ
مانہاں = میں
الگا = الگ
تپتی = انتظار کرتی ، جلتی
کھار = خار ، حسد
مَنہ = میں

الفاظ ومعانی

دود = دودھ
لیکھیں = تصور کریں
چکہ = کچھ
کھپتی = غرق رہتی ، جلتی
راسک راس = دو بہ دو

ڈاکٹر عبد الستار دلوی

بمبئی کی اردو — ایک لسانی جائزہ

بمبئی ایک پردیسی (Cosmopolitan) شہر ہے جہاں پر ہندوستان کے ہر گوشہ سے متعدد فرقے اور مختلف العقائد مسلمان آکر آباد ہو گئے ہیں۔ ان کا رہن سہن، ان کی تہذیب، ان کی بود وباش اور طریقۂ فکر بھی ایک دوسرے سے جدا ہے تاہم وہ اپنی گھریلو یا صوبائی زبانوں کے علاوہ اردو سے بھی واقفیت رکھتے ہیں۔ ہندوستان کے دور دراز مقامات سے بمبئی شہر کی گنجان آبادی میں آکر بسنے کی وجوہات میں ذہنی (intellectual) اور جسمانی (physical) کام کی تلاش سب سے اہم وجہ ہے۔ تعلیم کے میدان میں بھی ہندوستان کے دیگر شہروں کے مقابلے میں بمبئی سب سے آگے ہے چنانچہ علم کے متوالے بچے، جوان اور بوڑھے اسی کو اپنا کعبۂ علم وادب سمجھتے ہوئے اسی کو اپنا مرکز بناتے ہیں۔ بمبئی میں فلمی صنعت کی ترقی کی وجہ سے بھی بے شمار افراد کی توجہ کا مرکز یہی شہر ہے۔ ان مختلف عقیدوں، زبانوں، رسوم ورواج اور مرکز تعلیم ہونے کی وجہ سے بمبئی نے ایک منفرد حیثیت حاصل کرلی ہے جو ہندوستان کے کسی دوسرے شہر کو حاصل نہیں۔ امپیریل گزیٹیر آف انڈیا (صوبہ بمبئی) کی صراحت کے مطابق بمبئی مشرق میں سب سے زیادہ خوبصورت شہر ہے اور اپنے قدرتی مناظر کی دلکشی اور تجارتی وثقافتی اہمیت کے لحاظ سے مغرب کے کسی بھی بڑے سے بڑے شہر کے مقابلہ میں پیش کیا جاسکتا ہے[1]۔

بمبئی کی یہ حیثیت موجودہ دور ہی کی دین نہیں ہے بلکہ ابتدا ہی سے ویران واجاڑ سات جزیروں کا یہ مجموعہ مختلف قوموں اور حکمرانوں کی جولانگاہ بنا رہا ہے۔

1 – Imperial Gazzetteer of India (Bombay presidency) 1909

سولھویں صدی میں کبھی دکن کے حکمران اس علاقہ کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیتے تھے تو کبھی سلاطین گجرات اس علاقے پر اپنی فتح ونصرت کے جھنڈے گاڑ دیتے تھے۔ سنہ ۱۵۳۱ء سے سنہ ۱۶۶۱ء تک یہ شہر پرتگیزوں کے اثر واقتدار کا مرکز رہا جیسے سترھویں صدی میں انہوں نے اپنی شہزادی کیتھرائن کے جہیز کے طور پر انگریز بادشاہ چارلس کو بخش دیا۔ اس کے بعد سے آہستہ آہستہ انگریزی سیاست اور تہذیب ومعاشرت یہاں اثرانداز ہوتی گئی اور ہندوستان کے دیگر علاقوں کی طرح یہ علاقہ بھی انگریزی سلطنت کا نہ صرف جز بن گیا بلکہ عروس البلاد کہلانے کا بھی مستحق قرار پایا۔

مذکورہ بالا سیاسی حالات کی وجہ سے وہ معاشرتی، مذہبی اور عوامی اسباب پیدا ہوئے کہ جن کی بدولت ایک مخلوط زبان وجود میں آئی ہے[1]۔ اس مخلوط اردو کو جو مراٹھی، گجراتی، پرتگیزی اور انگریزی کے اثرات کے تحت بنی بمبئی کے انیسویں صدی کے ربع آخر کے شاعروں نے «بمبیانہ زبان» یا «بمیانہ زبان» کا نام دیا ہے یہ زبان دلی کی اردو، لکھنوی اردو، دکنی اردو، گجری، کرخنداری اور بیگماتی اردو کی طرح اردو زبان کی ایک اہم بولی بنی جو آج بمبئی اور اطراف وجوانب بمبئی میں لاکھوں افراد کی بول چال کی زبان ہے اور جہاں اس نے عوام کے گھروں اور ذہنوں

---

۱ — بمبئی مین اردو کی ابتدا کے بارے مین سردست کچھ کہنا مشکل ہے۔ البتہ اتنا یقینی ہے کہ جن حالات کے تحت اردو کی ابتدا سے متعلق نظریے قائم کئے گئے ہیں اور دکن اور گجرات سے صوفیا کے ملفوظات کی صورت میں جو شہادتیں ملتی ہیں، اسی قسم کے حالات یہاں پر بھی موجود تھے۔ تبلیغی ضروریات کے پیش نظر صوفیا کے کھڑی بولی کے استعمال کی شہادتیں ان کے ملفوظات کی صورت میں پیش کی جاتی ہیں۔ تعجب نہیں ہوگا اگر شیخ علی پرو معروف بہ مخدوم علی مہائمی جو اپنے عہد کے سب سے بڑے صوفی گذرے ہیں، ان کے بھی ملفوظات ملیں جو عوامی زبان، کھڑی بولی میں ہوں۔ حضرت مخدوم علی مہائمی (رح) چودھویں صدی عیسوی کے بزرگ ہیں، اسی زمانہ کی تاریخی دستاویزات میں مراٹھی «مہکاوتی بکھر» بہت مشہور ہے جو سنہ ۱۴۴۸ء میں لکھی گئی۔ اس بکھر میں مختلف مقامات پر کھڑی بولی کے جملے بھی ملتے ہین مثلا «سلطان کا ڈیرا کاھاں» (ص ۴۴ سطر ۲۰) زر خان صاحب ساب جسکا مان اوس کوں، بڑے کوں بڑا............ میں بڑا (ص ۶۴ سطر ۲۰) قضیہ چکولاتے ہیے راؤت کس بات سے چوپ رہیں تھیں، اس بات سے تمہاری کل بتائی ٹھکان، جاگیر، بتن انام (انعام) کی کھبر (خبر) میرے تین دے» (ص ۶۸ سطر ۱-۴) (مہکاوتی بکھر (شک سنہ ۱۳۰۷ - سنہ ۱۴۴۸ع) مرتبہ و۔ک۔ راجواڑے (پونا) سنہ ۱۹۲۴ع)

میں اپنا گھر بنا لیا ہے۔

ایک ہی قومیت اور لسانی گروہ کے دو اشخاص اپنی زبان یکساں نہیں بولتے اس فرق کی کئی وجوہات ہوسکتی ہیں مثلاً شخصی ، جغرافیائی ، سماجی وتہذیبی ، پیشہ ورانہ وغیرہ۔ مندرجہ بالا سطحوں (levels) پر دنیا کی تقریباً ہر بڑی زبان بٹی ہوئی ہے۔ انگریزی زبان جو دنیا کی سب سے ترقی یافتہ زبان ہے برٹش انگلش ، امریکن انگلش ، کوکنی (cockny) انگلش اور بابو انگلش جیسی مختلف اسالیب میں منقسم ہے ، یہی نہیں بلکہ خود انگلستان میں مانچسٹر کے باشندے کی زبان اور ایکسٹر کی انگریزی میں فرق ملیگا اور ایڈنبرا کی زبان ان دونوں بولیوں سے قدرے مختلف معلوم ہوگی۔ بولیوں کا یہ فرق انگلستان کے تقریباً ہر شہر میں محسوس کیا جاسکتا ہے[1] پیرس اور مارسیلز کی فرانسیسی ، برلن ، کولون ، ڈریسڈن اور ہیمبرگ کی جرمن ، قاہرہ ، خرطوم ، ریاض ، بغداد اور دمشق کی عربی بولیوں کے اعتبار سے مختلف ہوجاتی ہیں ، یہاں تک کہ خود بغداد میں [2] مسلمان عربوں کی اور عیسائی عربوں کی زبان میں فرق ہے۔ یہ فرق زبانوں کی مذکورہ لسانی درجہ بندی کا تابع ہے۔

بمبئی کی اردو کا سماجی ولسانی مطالعہ بھی اس بولی کے اس اہم کردار کو ظاہر کرتا ہے جو اس نے یہاں کی سماجی زندگی میں ادا کیا ہے۔ اہل بمبئی نے اردو کو اس طرح استعمال نہیں کیا جسطرح کہ یہ زبان شمالی ہند اور خاص طور سے دلی اور لکھنؤ میں بولی جاتی تھی بلکہ انہوں نے اسے بمبئی کی سماجی زندگی سے مطابق کیا۔ بمبئی کی اردو میں یہاں کی سہ رنگی بلکہ پنج رنگی جماعتی مذہبی ، سماجی ومعاشرتی زندگی کا سارا عکس دیکھا جاسکتا ہے۔ یہاں کے رسم ورواج ، محاورے اور ضرب الامثال ، صوتی عادتیں اور اخلاق وعادات کی باریکیاں اگر دیکھنی ہوں تو « بمبیانہ اردو » بڑی حد تک ہماری

1. Danial Jones: An outline of English Phonetics
2. C.A. Ferguson: Diglossia (Reprinted in Language, Culture and Society Ed. by Dell Hymes page 492)

معاون ومددگار ثابت ہوسکتی ہے۔

علمِ زبان کے بنیادی اصول کے مطابق کسی بھی زبان کی ارادی تشکیل ناممکن ہے، بمبئی کی اردو بھی کسی خالص مقصد کے لیئے کسی فردِ واحد یا اشخاص کی پروردہ نہیں ہے بلکہ تجارتی، صنعتی، معاشرتی، جماعتی زندگی اور اس شہر کے پردیسی (Cosmopolitan) مزاج کے تحت عوامی ضرورتوں کے تحت بنی ہے اور سماجی حالات اور قرب وجوار کی بولیوں اور نت نئے تہذیبی عوامل اور جدید صنعت وحرفت کی بڑھتی ہوئی تیز رفتاری کے اثر وملاپ سے اس کا خمیر تیار ہوا ہے۔ جس جس طرح یہاں کی سماجی، تہذیبی اور صنعتی زندگی میں تبدیلیاں پیدا ہوتی گئیں، یہاں کی زبان میں بھی خاموش تبدیلیاں ہوئیں۔ بمبئی کے بسنے والوں میں شمال سے جنوب، اور مشرق سے مغرب تک کے ہر خطہ اور مختلف لسانی پس منظر کے لوگ شامل ہیں یہی وجہ ہے کہ اگر ایک طرف آپ کو اس میں دکنی کی صوتی وصرفی خصوصیات ملتی ہیں تو دوسری طرف کرخنداری کے اثر سے بھی یہ محفوظ نہیں، جہاں پرمدنپورہ اور اس کے قریبی علاقوں میں بنکروں کی زبان آپ کو سنائی دیگی وہیں پر رامپور کے صندوقیں رنگنے والوں کے لب ولہجہ کی چھاپ سے بھی یہ بری نہیں۔ اگر ایک طرف یہاں کی مقامی زبان مرہٹی سے یہ متاثر ھے تو دوسری جانب یہاں کی تجارتی زبان گجراتی کا بھی اس میں دخل ہے۔ مقامی بولی کوکنی جسکا دائرۂ اثر بمبئی سے لیکر جنوب میں گوا تک پھیلا ہوا ہے، اس کی خصوصیات بھی اس میں جمع ہو گئی ہیں۔

بمبئی کی بے نظیر جغرافیائی اور تجارتی اہمیت کے پیش نظر یہاں پر متعدد زبانیں اور بولیاں بولی اور سمجھی جاتی ہیں۔ سنہ ۱۹۰۱ء کی مردم شماری کے بموجب یہاں پر باسٹھ بولیاں بولی جاتی تھیں جن میں اہم ترین مندرجہ ذیل چار زبانیں تھیں:

۱۔ مراٹھی جو اسوقت کی آبادی کے ۵۱ فیصد کی زبان تھی
۲۔ گجراتی بشمول کچھی جسے ۲۶ فیصد لوگ بولتے تھے
۳۔ اردو (ھندوستانی) جو ۱۵ فیصد کی زبان تھی

۴۔ انگریزی جسے دو فیصد لوگ بولتے تھے[1]

ان زبانوں میں بھی پربھو، سنار، کولی اور برھمنوں کی مراٹھی کی علیحدہ علیحدہ لسانی خصوصیات ھیں۔ پربھو مراٹھی خاص طور سے مراٹھی، گجراتی، اردو اور انگریزی الفاظ سے ملکر بنی ہے۔ گجراتی بھی احمد آبادی گجراتی، سورتی گجراتی اور پارسی گجراتی میں منقسم ھے۔ اردو جو کوکنی، میمن، بوھرہ، خوجہ (اسماعیلی)، پٹھان، شمالی ھندی مسلمانوں اور شمالی ھندوستان کے ھندوؤں کی زبان ہے بمبئی میں مشترک لسانی خصوصیات کی حامل ہے[2] بمبئی کی اردو کے خاص علاقے کرافورڈ مارکیٹ، محمد علی روڈ بھنڈی بازار، جیسے جے اسپتال، ڈونگری، نیا ناگپاڑہ، پرانا ناگپاڑہ، مجگاؤں، مدنپورہ اور بائکلہ ہیں۔ اسکے علاوہ شمالی بمبئی میں ماھم اور باندرہ کے علاقے ہیں جہاں کے مسلمانوں کی عام بول چال کی زبان اردو ہے۔ سنہ ۱۹۶۱ء کی مردم شماری میں بمبئی شہر میں مختلف زبانوں کی مادری زبان کی حیثیت سے بولنے والوں کی جو فہرست اور اعدادو شمار دئے گئے ہیں اس کے مطابق پہلی چار بڑی زبانیں درج ذیل ہیں:

۱۔ مراٹھی	۱,۷۷,۵۱۱۴
۲۔ گجراتی	۷,۹۲,۷۷۱
۳۔ اردو	۴,۰۱,۶۱۶
۴۔ ہندی	۳,۰۳,۵۲۹[3]

1. Gazetteer of Bombay city and Island 190- page 203

۲۔ کوکنیوں، میمنوں، بوھروں، پٹھانوں، شمالی ھندی مسلمانوں اور ھندوؤں میں ایک ھی بول چال کی زبان رائج ھونے کی وجہ شاید یہ ھے کہ یہ تجارت پیشہ لوگ تھے یا تجارت کی غرض سے بمبئی آئے تھے جسکی وجہ سے مقامی بولی مراٹھی اور بمبئی کی تجارتی زبان گجراتی وہ لازماً سمجھتے تھے اور ایک سے زائد زبانوں پر قدرت رکھتے تھے۔ مسلمانوں کے اردو جاننے کی ایک وجہ یہ بھی ھے کہ ان کا سارا مذھبی ادب اسی زبان میں زیادہ فراہم ھوتا ھے یہی نہیں بلکہ سماجی تقریبات میں اردو میں بات چیت کرنا تہذیب اور شائستگی کی نشانی بھی سمجھا جاتا ھے۔

3. Census of India 1961 Vol. X Maharashtra Part X (I-B) Greater Bombay Census Table C V Mother Tongue Page 185.

مندرجہ بالا اعداد وشمار سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ بمبئی میں اردو بولنے والوں کی تعداد ہنـــدی کے مقابلے میں زیادہ ہے اور یہ بمبئی کی تیسری سب سے بڑی زبان ہے۔

بمبئی کی اردو کی تاریخی قدامت سے متعلق حتمی طور سے کچھ نہیں کہا جاسکتا، تاہم اٹھارویں صدی کے ربع آخر تک یقینی طور سے یہاں کی بولی نے ایک آزادانہ حیثیت حاصل کرلی تھی اور «بمبیـــانہ زبان» کے نام سے مشـــہور تھی تاہم بمبئی کی پرانی اردو مطبوعات کے دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انیسویں صدی کی ابتدا میں بھی یہ بولی یہاں رائج تھی۔ اس کا اولین ثبوت ہمیں بمبئی کے مشہور ابراھیم مقبہ کے تعـلیم ناموں اور انگلش آموز میں ملتا ہے۔ منشی محمد ابراھیم مقبہ اپنے زمانے کے جید عالم، شاعر اور قواعد نویس تھے اور ورسوا کیڈٹ اسکول بمبئی (سنہ ۱۸۰۲ء میں انگریز افسروں کو اردو (ہندوستانی) پڑھانے کے فریضہ پر مامُور تھے۔ انہوں نے اردو صرف ونحو کی ذیل میں بمبئی کی اردو کی صرفی خصوصیات میں بمبئی کی اردو کی وہ معروف خصوصیت بھی بیان کی ہے جس میں فعل کے آگے «لا» بڑھانے سے ماضی اور مضارع بنتا ہے مثلاً آئیلا، گئیلا، لکھیلا وغیرہ۔ ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے بھی مختلف لسانی اقلیتوں کے اس شہر میں داخلے کے ساتھ اس بولی نے ایک مخصوص جمہوری مزاج میں ڈھلنا شروع کیا اور اس طرح اس بولی نے آزاد روی اختیار کی۔

انیسویں صدی کی ابتدا میں سلیمانی بوھروں کے جد اعلٰی ملا طیب علی بن بھائی میاں (سنہ ۱۸۰۳ء سے سنہ ۱۸٦۳ء)[1] بمبئی کے مسلمانوں میں تجارتی اعتبار سے بہت ھی با اثر شخصیت ہوئی ہے۔ انہوں نے اپنی خود نوشت سوانح مرتب کی تھی جو بمبئی کی اردو میں ہے۔ اسی طرح عبد الفتاح گلشن آبادی نے جو بمبئی کی ادبی تعلیمی دنیا میں بہت مقبول

۱۔ سوانح ملا طیب علی بھائی میاں مرتبہ آصف علی اصغر فیضی۔ جرنل آف دی ایشیاٹک سوسائٹی آف بامبے ۱۹۴۴۔

تھے ، اپنے ہندوستانی ریڈروں میں خالص بمبئی کی اردو استعمال کی ہے[1]

بمبئی کی اردو کی صوتی خصوصیات :

بمبئی کی اردو کا تمام وکمال صوتی تجزیہ اس مقالہ کا مقصد نہیں تاہم اسکی چند بنیادی خصوصیات کی طرف ضرور اشارے کئے جاسکتے ہیں جو حسب ذیل ہیں :

۱ ۔ مصوتوں کی ذیل میں بمبئی کی اردو بحیثیت مجموعی ادبی اردو کے مصوتوں سے ہم آہنگ ہے .

بمبئی کی اردو میں مندرجہ ذیل مصمّتے پائے جاتے ہیں .

	لبی	نوکیلی	تالوئی	غشائی	حلقی
بندشی سادہ	پ ب	ت د ٹ ڈ	چ ج	ک گ	
بندشی ہاکاری	پھ بھ	تھ دھ ٹھ ڈھ	چھ جھ	کھ گھ	
انفی سادہ	م	ن			
انفی ہکاری	مھ	نھ			
صفیری	ف	س ز	ش		ہ
پہلوئی		ل			
تھپک دار		ر ڑ			
نیم مصوتے	و		ی		
نیم مصوتے ہاکاری	وھ		یھ		

اس گوشوارے سے جو بات واضح ہوتی ہے وہ یہ کہ بمبئی کی اردو کے صوتی نظام میں ادبی اردو کی مندرجہ ذیل آوازیں شامل نہیں ہیں .

بندشی سادہ حلقی / ق / ، صفیری غشائی / خ / اور / غ / اور صفیری لبی / و / جسکا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ قلم ۔ کلم ، قاسم ۔ کاسم ، قدر ۔ کدر میں ، غالب ۔ گالب ،

---

۱ ــ سید عبد الفتاح گلشن آبادی ناسک کے رہنے والے تھے ۔ اپنے زمانے کے کثیر التصانیف عالم تھے ۔ انہوں نے «ہندوستانی» کی مختلف ریڈرین تیار کیں ۔ گارساں دتاسی کے بیان کے مطابق انہوں نے سنہ ۱۸٦۷ء میں تعلیم کی غرض سے ابتدائی ہندوستانی کی کتابیں لکھیں ۔ فی الوقت میرے سامنے جو ہندوستانی کی پہلی اور دوسری کتابیں ہیں وہ سنہ ۱۸٦۹ء کی چھپی ہوئی ہیں جو کتاب کا چوتھا ایڈیشن ہے ۔

باغیچہ۔ بگیچہ، داغ۔ داگ، مرغی۔ مرگی اور خان۔ کہان، خاموش۔ کھاموش، ختم۔ کھتم، خدمت۔ کھدمت اور خبر۔ کھبر میں بدل جاتے ہیں۔ /و/ جو معیاری اردو تلفظ کے مطابق دندانی لبی (Labio-dental) صفیری آواز ہے بمبئی کی اردو میں لفظ کی ابتدائی حالت میں بھی نیم مصوتے کی حیثیت رکھتی ہے، یعنی معیاری اردو کے بمقابل اسکی ادائگی کے وقت دونوں ہونٹ مدوّر حالت میں ہوتے ہیں اور اسی طرح انفی آوازوں میں مھ / اور نھ اور ہکاری آوازوں میں وھ / یھ زائد آوازیں ہیں۔

مندرجہ بالا چند صوتی خصوصیات کے علاوہ چند مزید باتیں جو بمبئی کی اردو سے مخصوص ہیں ان میں لفظ کی ابتدائی حالت میں / پھ / کی بجائے / ف / کا استعمال ہے۔ بمبئی کی اردو میں شاذ ہی ابتدائی حالت میں / پھ / ملتا ہے۔ چنانچہ پھر کی بجائے فِر، پھینکنا کی بجائے فینکنا، پھول کی بجائے فول، پھل کی بجائے فل پھ > ف کی چند مثالیں ہیں۔

تشدید (Gemination) کا رجحان:

مصمتوں کو مشدد بنانے کا رجحان اردو میں عام ہے۔ اردو میں تشدید با معنی (Phonimic) ہے جیسے پتا اور پتّا میں تاہم جدید ادبی اردو کے مقابلے میں بمبئی کی اردو میں تشدید کا رجحان کہیں زیادہ ہے۔ جو خالص صوتی ہے۔ ذیل کے الفاظ جو ادبی اردو میں غیر مشدّد ہیں بمبئی کی اردو میں مشدّد ہوجاتے ہیں۔ اس صورت میں مشدّد مصمتوں سے پہلے مرکزی غیر مدور مصوتہ (Central rounded vowel) /ə/ اگلا غیر مدّور مصوتہ /i:/ یا پچھلا مدّور مصوتہ /u/ یا /u:/ ہوتا ہے، مثلاً:

علی > علّی	ڈھیلا > ڈھلّا
ڈلی > ڈلّی	چونا > چُنّا
شکر > شکّر	پھیکا > فِکّا
گیلا > گلّا	

ہکاریت (Aspiration)

رواں بول چال میں بمبئی کی اردو میں ہکاریت کا استعمال ادبی اردو کے مقابلے میں بہت کم ہوتا ہے بمبئی کی اردو میں غیر ہکاریت (de aspiration) کی کئی صورتیں ہیں، جن میں سے چند درج ذیل ہیں:

(الف) اگر /h/ دو رکنی لفظ غیر مدور مرکزی مصوتے کے بعد /i/ ، /a/ ، /o/ یا /u/ سے پہلے درمیانی حالت میں ہو تو بمبئی کی اردو میں ہکاریت گرجاتی ہے جیسے:

کہوں V کوں
وہاں V واں
کہو V کَو
یہاں V یاں
پہنچ V پونچ
سہیلی V سیلی
صحیح V سَی
رہے V رَئے
کہا V کا

مندرجہ بالا مثالوں میں ہکاریت کے بعد کا مصوتہ ہکاریت کی غیر موجودگی میں مرکزی غیر مدوّر مصوتے /ɔ/ کے ساتھ دوہرے مصوّتے (diphthong) میں بدل جاتا ہے

(ب) اگر ہکاریت دو اگلے مصوتوں کے درمیان میں آئے تو اس صورت میں بھی دونوں مصوتے مل کر دوہرے مصوتوں میں بدل جاتے ہیں مثلاً:

چاہیے V چائے
چاہئے V چائے
سیاہی V سیائے

مصمتی خوشے Consonantal clusters

اردو کا رجحان ہمیشہ سے تسہیل کی طرف رہا ہے۔ معیاری اردو بھی لفظ کے شروع میں مصمتی خوشے شاذ ہی استعمال کرتی ہے البتہ لفظ کے آخر میں خاص طور سے فارسی عربی لفظوں میں، اردو، مصمتی خوشوں کے خلاف نہیں۔ اس کے برعکس بمبئی کی اردو، مصمتی خوشے نہ لفظ کی شروعات میں استعمال کرتی ہے نہ لفظ کے آخر میں۔ بمبئی کی اردو کے مصمتی خوشوں کے خلاف اس رحجان کی چند مثالیں حسب ذیل ہیں۔

۱۔ پیار /pya:r/ √ /piya:r/

۲۔ پیاز /pya:z/ √ /piya:z/

۳۔ گیارہ /gyara/ √ /giyara/

۴۔ پیالا /pya:la/ √ /piya:la/

(یاد رہے کہ مندرجہ بالا لفظ ادبی اردو میں ابتدائی مصمتی خوشوں کے ساتھ ادا ہوتے ہیں) اگرچہ ادبی اردو میں لفظ کے آخر میں مصمتی خوشے عام طور سے پائے جاتے ہیں، تاہم بمبئی کی اردو کی یہ خصوصیت ہے کہ اس میں اردو کے برخلاف نہ صرف سنسکرت بلکہ فارسی وعربی الاصل لفظوں میں بھی مصمتی خوشے استعمال نہیں ہوتے مثلاً:

۱۔ اصْل √ اصَل

۲۔ نَقْل √ نَکَل

۳۔ قَدْر √ کَدَر

۴۔ عَقْل √ عکَل یا عَکَل

۵۔ دَرْد √ دَرَد

۶۔ گَرْم √ گَرَم

۷۔ شُکْر √ شُکَر

مصمتی خوشوں کی تسہیل میں /i/ اور /ə/ کی اصوات درمیانی اضافہ (Anaptyxis) کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مصمتی خوشوں کی تسہیل کے لئے اسقاط آخر (Apocope) سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ اس صورت میں لفظ کے آخر میں اگر دو مصمتے آتے ہوں تو ایک کو آسانی کی خاطر گرادیا جاتا ہے۔ بمبئی کی اردو نے صوتی تسہیل کے اس عمل سے کافی فائدہ اٹھایا ہے۔ خاص طور سے بمبئی کی اردو میں یہ عمل /س ت/ کے خوشے کے ساتھ ہوا ہے جس میں [ت] کا استعمال نہیں ملتا مثلاً:

دوست	ے	دوس
گوشت	ے	گوش
مست	ے	مس
سست	ے	سُس
گشت	ے	گش

صرفی (Morphological) خصوصیات:

بمبئی کی اردو، صرفی خصوصیات میں بھی معیاری اردو سے الگ ہے۔ بمبئی کی چند صرفی خصوصیات مندرجہ ذیل ہیں:

تعداد (Number)

تعداد کے اعتبار سے لفظ واحد ہوگا یا جمع۔ اردو میں اگر اسم /a/ پر ختم ہو تو /a/ کے /e/ میں بدلنے سے جمع بنائی جاتی ہے جیسے لڑکا، لڑکے۔ گھوڑا، گھوڑے۔ بکرا، بکرے وغیرہ۔ بمبئی کی اردو میں اس کے برعکس جمع بنانے کا ایک اور قاعدہ ہے۔ اس قاعدے کی رو سے /لوگ/ لفظیہ کے طور پر جمع کی علامت ہے، جیسے (واحد) لڑکا جمع لڑکے لوگ (e+lo:g) (واحد) گدھا (جمع) گدھے لوگ وغیرہ البتہ چند مستثنیات بھی ہیں مثلاً اگر لفظ /a/ کے علاوہ کسی اور مصوتے یا مصمتہ پر ختم ہوتا ہو تو لفظیہ (e+lo:g) کی بجائے صرف (lo:g) ہی جمع کی علامت کے طور پر استعمال ہوتا ہے جیسے:

۱ — مرغی = مرغی لوگ

۲ — مرد = مرد لوگ

۳ — عورت = عورت لوگ

۴ — کبوتر = کبوتر لوگ

۵ — بلی = بلی لوگ

اسما کی جمع بنانے کے قاعدے میں بمبئی کی اردو میں تذکیر و تانیث کا کوئی خیال نہیں رکھا جاتا، لفظیہ (لوگ) مذکر اور مؤنث دونوں کے لئے استعمال ہوتا ہے۔ البتہ لفظیہ (morpheme) (لوگ) جمع کے لئے صرف جاندار اسما کے لئے مخصوص ہے۔

تجنیس (Gender)

اردو میں تذکیر و تانیث کا طریقہ یہ ہے کہ جو لفظ مصوتہ /a/ پر ختم ہو وہ مذکر ہوتا ہے اور ایسے الفاظ جو مصوتہ /i/ پر ختم ہوتے ہیں وہ مونث ہوتے ہیں۔ اس اصول میں کچھ مستثنیات بھی ہیں۔ تاہم مجموعی حیثیت سے اردو میں تذکیر و تانیث کا قاعدہ یہی ہے۔ ادبی اردو کے مقابلے میں بمبئی کی اردو میں متعدد لفظ ایسے ہیں جو ادبی اردو کے برعکس بمبئی میں مونث یا مذکر استعمال ہوتے ہیں مثلاً :

اردو	بمبئی کی اردو
۱ — تاکید کی	تاکید کیا
۲ — صندوق بھیجی	صندوق بھیجا
۳ — ہم کو جان دی	ہم کو جان دیا
۴ — گھنٹے کی آواز	گھنٹے کا آواز

ضمیریں :

ضمائر متکلم

	واحد	جمع
فاعلی حالت :	میں	ہم یا اپن
مفعولی حالت :	میرے کو	ہمارے کو یا اپن کو
اضافی حالت :	میرا	اپن کا
ظرفی حالت :	میرے میں	اپن میں یا ہمارے میں
طوری حالت :	میرے سے	ہمارے سے یا اپن سے

ضمائر مخاطب

	واحد	جمع
فاعلی حالت :	تو	تم (لوگ)
مفعولی حالت :	تیرے کو	تمارے کو یا تم لوگ کو
اضافی حالت :	تیرا	تم لوگ کا یا تمارا
ظرفی حالت :	تیرے میں	تم لوگ میں یا تمارے میں
طوری حالت :	تیرے سے	ہمارے سے یا ہمارے لوگ سے یا اپن لوگ سے

ضمائر غائب

	واحد	جمع
فاعلی حالت :	وہ	وہ لوگ
مفعولی حالت :	اس کو	ان کو یا انوں کو یا ان لوگ کو
اضافی حالت :	اس کا	ان لوگ کا یا انوں کا
ظرفی حالت :	اس میں	ان لوگ میں یا انوں میں
طوری حالت :	اس سے	ان لوگ سے یا انوں سے

فصل

افعال کی گردان

ماضی

۱ — ماضی مطلق

	واحد غائب	جمع غائب	واحد حاضر	جمع حاضر	واحد متکلم	جمع متکلم
مذکر	وہ لایا	وہ لوگ لائے	تو لایا	تم (لوگ) لائے	میں لایا	اپن، ہم لوگ لائے
مونث	وہ لائی	وہ (لوگ) لائے	تو لائی	تم (لوگ) لائے	میں لائی	اپن، ہم (لوگ) لائے

۲ — ماضی تمام (بعید)

	واحد غائب	جمع غائب	واحد حاضر	جمع حاضر	واحد متکلم	جمع متکلم
مذکر	وہ لایا تھا	وہ (لوک) لائے تھے	تو لایا تھا	تم (لوگ) لائے تھے	میں لایا تھا	اپن، ہم (لول) لائے تھے
مونث	وہ لائی تھی	وہ (لوگ) لائے تھے	تو لائی تھی	تم (لوگ) لائے تھے	میں لائی تھی	اپن، ہم (لوگ) لائے تھے

۳ — ماضی نا تمام

	واحد غائب	جمع غائب	واحد حاضر	جمع حاضر	واحد متکلم	جمع متکلم
مذکر	وہ لاتا تھا یا لایا کرتا تھا	وہ (لوگ) لاتے تھے یا لایا کرتے تھے	تو لاتا تھا یا لایا کرتا تھا	تم (لوگ) لاتے تھے یا لایا کرتے تھے	میں لاتا تھا یا لایا کرتا تھا	اپن، ہم (لوگ) لاتے تھے یا لایا کرتے تھے
مونث	وہ لاتی تھی یا لایا کرتی تھی	وہ (لوگ) لاتے تھے یا لایا کرتے تھے	تو لاتی تھی یا لایا کرتی تھی	تم (لوگ) لاتے تھے یا لایا کرتے تھے	میں لاتی تھی یا لایا کرتی تھی	اپن، ہم (لوگ) لاتے تھے یا لایا کرتے تھے

۴ — ماضی احتمالی

	واحد غائب	جمع غائب	واحد حاضر	جمع حاضر	واحد متکلم	جمع متکلم
مذکر	وہ لایا ہو یا وہ لایا ہوگا	وہ لوک لائے ہون یا وہ لوگ لائے ہون گے	تو لائیلا ہو یا تو لائلا ہوگا	تم لوگ لائے ہو یا تم لوگ لائے ہون گے	مین لائیلا ہوں یا میں لائبلا ہوں گا	اپن ، ہم لوں لائیلے ہوں یا اپن ، ہم لوگ لائیلے ہوں گے
مونث	وہ لائی ہو یا وہ لائی ہوگی	وہ لوں لائیلے ہوں یا وہ لوگ لائیلے ہوں گے	تو لائیلی ہو یا تو لائیلی ہوگی	تم لوں لائیلے ہو یا تم لوگ لائیلے ہوں گے	میں لائیلی ہوں یا میں لائیلی ہوں گی	اپن یا ہم لوک لائیلے ہوں یا اپن یا ہم لوگ لائیلے ہوں گے

ارود میں تاکید کے لئے « ہی » کا استعمال ہوتا ہے ۔ بمبئی کی اردو دیگر دکنی بولیوں کی طرح تاکید کے لئے « چ » استعمال کرتی ہے جو مراٹھی کے اثر کا نتیجہ ہے مثلاً :

تو ہی کے بجائے توچ

وہ ہی کے بجائے ووچ

گیا ہی تھا کے بجائے گیاچ تھا

پیا ہی تھا کے بجائے پیاچ تھا

معاون فعل

معاون افعال (تھا ، تھی) کی جگہ بمبئی کی اردو میں (ہے) کا استعمال عام ہے ۔ مثلاً :

(اردو) گھر کے لوگ دیکھنے گئے تو بلّی گھنٹہ بجاتی تھی

(بمبئی کی اردو) گھر کے لوگ دیکھنے کو گئے تو بلّی گھنٹہ بجاتی ہے

(اردو) جب کھیل ختم ہوا اور گھر آتے وقت دیکھا تو بچھڑا نہیں تھا

(بمبئی کی اردو) جب کھیل پورا ہوا ، گھر کو آتے وقت دیکھے تو بچھڑا نہیں ہے

کہنا اور بولنا :

بمبئی کی اردو کی ایک خاص خصوصیت معیاری اردو کے « کہنا » کے مقابلہ میں « بولنا » کا استعمال بھی ہے مثلاً :

۱ ۔ (اردو) ابّانے کہا (بمبئی کی اردو) ابّا نے بولے
(") میں نے کہا (") میں نے بولا یا بولی

علامت فاعل اور علامت مفعول :

بمبئی کی اردو میں اکثر اوقات علامتِ فاعل (نے) اور علامتِ مفعول (کو) میں امتیاز نہیں کیا جاتا ۔ مثلاً :

(اردو) یہ سب رنگ لڑکوں کو پہچاننے چاہئیے
(بمبئی کی اردو) یہ سب رنگ لڑکوں نے پہچاننے چاہئیے

اسی طرح بمبئی کی اردو میں علامتِ فاعل (نے) اور علامتِ مفعول (کو) کا غیر ضروری استعمال بھی کثرت سے ہوتا ہے ، مثلاً :

شیر نے سمجھا بجائے شیر سمجھا ، دیکھنے کو گئے بجائے دیکھنے گئے

لغوی (Lexical) خصوصیات :

کسی زبان کی بولیوں کے مطالعہ کے وقت جو خصوصیات اسے معیاری زبان سے قدرے الگ کرتی ہیں ان میں صوتی یا صرفی خصوصیات کے مقابلہ میں لغوی خصوصیات زیادہ ہوتی ہیں[1] بولی اور زبان کا فرق کیفیت کا فرق ہے ، قسم کا نہیں (Difference is of quality and not of kind) بمبئی کی اردو بھی ادبی اردو سے قسم میں فرق نہیں کرتی بلکہ کیفیت میں فرق کرتی ہے ۔ اس اختلاف میں بھی صوتی وصرفی خصوصیات کے مقابلہ میں لغوی خصوصیات ہی زیادہ نمایاں حصہ دار ہیں ۔ بمبئی میں اردو ایک بیرونی زبان ہے ۔ اس کے اطراف میں مراٹھی ، کوکنی اور گجراتی زبانوں کی حکومت ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ بمبئی میں اپنی مقامی بولیوں سے زیادہ سے زیادہ متاثر ہوتی رہی اور اس طرح

1. Lexical borrowing is less restricted to the bilingual portion of a language community than phonic or grammatical interference (Languages in contact by urial weinreich (1970) page 56.

اس کا ذخیرۂ الفاظ مقامی بولیوں کے لفظی ذخیرہ کا تابع ہوتا گیا اور اس طرح خاموشی کے ساتھ « بمبئی کی اردو » نے ایک آزادانہ شکل اختیار کرلی۔

بمبئی کی بولی میں جیسا کہ ماقبل السطور مین بیان کیا گیا ہے ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے مراٹھی بشمول کوکنی اور گجراتی کے اثرات بہت زیادہ ہیں۔ مراٹھی وگجراتی کے بعد بمبئی کی اردو کے بہت سے الفاظ پرتگیزی سے مستعار ہیں، البتہ پرتگیزی لفظ جو بمبئی کی بولی میں شامل ہوگئے ہیں وہ بالواسطہ نہیں بلکہ بلا واسطہ ہیں اور اس لحاظ سے ہم انہیں Integrated loans کہ سکتے ہیں۔ یہ لفظ پرتگیزی سے اردو میں آنے کی بجائے مراٹھی اور کوکنی کے راستہ یہاں کی اردو میں مستعار لئے گئے۔

ذیل میں بمبئی کی اردو کے وہ الفاظ دئے جاتے ہیں جو انیسویں صدی کی بمبئی کی زبان میں رائج تھے۔ یہ الفاظ مذکورہ دو کتابوں سوانح ملاطیب علی بھائی میاں اور ہندوستانی ریڈر مرتبہ عبد الفتاح گلشن آبادی میں پائے جاتے ہیں اور بمبئی کی اردو میں آج بھی مستعمل ہیں:

اردو	بمبئی کی اردو	اردو	بمبئی کی اردو
سبزی	ساگ ترکاری[1]	تاجر	کارباری
تمام	کھلاص	صبح	فجر
پیاز	کاندھے	گزراوقات	گزران
نیچے	نیچو	بازار	بزار
ٹاٹ	گون پاٹ	ذمہ، امانت	جوکھم
حصہ دار	بھاگیدار	گودام	بکھار

۱ — بمبئی کی اردو کے یہ چند الفاظ سوانح ملا طیب علی بھائی میاں سے دئے گئے ہیں۔

اردو	بمبئی کی اردو	اردو	بمبئی کی اردو
پرانے	جونے، جونے پرانے	کمرہ	کوٹھری
علی الصبح	بڑی فجر	ہفتہ	اٹھواڑا
پہیّے	چاک	ڈھانکنا	جھاپنا
کنارہ	چھیڑا	درخت	جھاڑ
ہوتا ہے	پڑتا ہے	صندوق ۔ بکس	پیٹی
کرتے	انگرکھے	کھریا، چاک	کھڑو
جسم	آنگ	بوجھ	بوجھا
سبزی	بھاجی	جوڑ	سانڈھے
کافی	بس	نیچے	تلے
برتن	باسن	اون	لوہکر
جھگڑا، شرارت	مارا ماری	حماقت	احمقی
عجیب	عجائب	وہ ۔ وے	
شور	گڑبڑ	ملائیں	ملاویں
وہ	سو	لمبائی	لمبان
لیکن	پن، پر	اونچائی	اونچان
مکھن	مسکہ	عرس	جترا
چونٹیاں	چمٹیاں	راستہ	رستہ
ہم	اپن	شرارت	مستی
رواج	چال		

۱ ـ بمبئی کی اردو کے یہ الفاظ هندوستانی ریڈر مرتبہ عبد الفتاح گلشن آبادی سے ماخوذ ہیں۔

انیسویں صدی کی بمبئی کی اردو کا تحریری نمونہ[۱]

اردو	بمبئی کی اردو
مینڈک نے کہا تمہارا تو کھیل ہوتا ہے مگر	مینڈک نے بولا تمہارا تو کھیل ہوتا ہے مگر
ہماری جان جاتی ہے	ہمارا جان جاتا ہے
اس کے باپ نے کہا نہیں	اسکا باپ بولا نہیں
اسنے کہا	وہ بولا
گھر میں بھی وہ شرارت نہیں کرتی تھی	گھر میں بھی وہ مستی نہیں کرتی تھی
ماں نے کچھ کام کہا تو جلد کرتی تھی	ماں نے کچھ کام کہا تو جلد کرتی
اسنے کہا دوسرے کی چیز ہم کیسے لیں	وہ بولی دوسرے کی چیز اپن کیسی لینا
کریمہ نے اس کے پاس جا کر سمجھایا	کریمہ اس کے پاس جا کر اسے سمجھائی
یہ باتیں باپ نے سنیں	یہ باتیں باپ نے سنا
عجیب چیزیں اس نے پیدا کی ہیں	عجائب چیزیں اس نے پیدا کیا ھے
ان کا خیال کھیل میں رہتا ہے	انہوں کا خیال کھیل میں رہتا ہے
لڑکوں کو سست ہو کر بیکار کیوں بیٹھنا چاہئے	لڑکوں نے کیوں سست ہو کر خالی بیٹھنا
شیخ جیون نام کا ایک لڑکا تھا	شیخ جیون ایسے نام کا ایک لڑکا تھا
انہیں تھوڑی دیر کھیلنے کی چھٹی ملتی	انہوں کو گھڑی بھر کھیلنے کی چھٹی ملتی
کئی روز کے بعد جب وہ سمجھنے لگا	بعد کئی روز کے جب وہ سمجھنے لگا
ان کو کسی قدر خوشی ہوتی ہوگی	ان کو کتنی خوشی بھلا ہوئی ہوگی
اگر گھر میں بلّی ہو تو چوہوں کا بندوبست ہو جاتا ہے	جب گھر میں بلّی ہے تو چوہوں کا بندوبست ہو جاتا ھے
بلّی کی دانائی کی یہ عجیب بات ہے	بلّی کے دانائی کی یہ عجائب بات ہے

۱ — بمبئی کی اردو کے یہ نمونے هندوستانی ریڈر مرتبہ عبد الفتاح گلشن اباد سے لیے گئے هیں۔

اردو	بمبئی کی اردو
مکان میں ایسا رواج تھا	مکان میں ایسی چال تھی
اسکی آواز سنکر	اس کا آواز سنکر
گھنٹے کی آواز نہ سنی اور کھانا بھی نہ پایا	گھنٹے کا آواز نہ سنا اور کھانابھی نہ پائی
بلی نے گھنٹا بجایا	بلی نے گھنٹا بجائی
گھر کے لوگ دیکھنے گئے تو بلی گھنٹا بجاتی تھی	گھر کے لوگ دیکھنے کو گئے تو بلی گھنٹا بجاتی ہے
ایسا انہوں نے دیکھا	ایسا دیکھنے میں آیا
تاکید کی	تاکید کیا
علم سیکھنے کو بہت دن چاہئے	بہت دن علم سیکھنے کو چاہئے
جب کھیل ختم ہوا اور گھر آتے وقت دیکھا تو بچھڑا نہیں تھا	جب کھیل پورا ہوا ، گھر کو آتے وقت دیکھے تو بچھڑا نہیں ہے
خانو نے کہا اب ابّا خفا ہوں گے	خانو بولا اب باوا خفا ہوونگے
ہمارے جانے سے پہلے	ہمارے جانے کے آگے
جو سچ بات ھے وہی کہنا	جو سچ بات ہے وھی بولنا
خانو نے کہا میں نے نہیں دیکھا	..... میں نے دیکھنا نہیں
تھوڑی دیر کے بعد خانو پچھتایا اور معافی مانگی	تھوڑی دیر کے بعد خانو کو پشتاوا ہوا پھر اس نے معافی مانگا
لڑکے تمھارا نام کیا ھے	لڑکے تیرا نام کیا ہے
کتا شکار میں مفید ہوتا ھے	کتا شکار میں مفید آتا ہے
ایک صندوق اس کمرے میں رکھنے کے لئے بھیجی	ایک پیٹی اس کوٹھری میں رکھنے کے واسطے بھیجا
کسقدر کام آیا	کتنا بڑا کام آیا

اردو	بمبئی کی اردو
یہ سب قسم کے رنگ لڑکوں کو پہچاننے چاہئے	یے سب قسم کے رنگ لڑکوں نے پہچانا چاہئے
اپنے ماموں کہتے تھے	اپنا ماموں کہتا تھا
اللہ تعالی نے ہم کو جان دی	اللہ تعالی نے اپنے کو جان دیا
اس سے محبت کریں	اس کی محبت کریں
چوہے نے عرض کی	چوہے نے عرض کیا
مذاق کے طور پر کہا	ٹھٹھے کی راہ سے کہا
شیر سمجھا	شیر نے سمجھا
بندر حرکتیں کرتا ھے	بندر چالے کرتا ہے
وہ کوئی اچھا کام نہیں کرسکتا	اس کو کچھ اچھا کام کرتے نہیں آتا
لڑکوں کو چاھئے کہ وہ بندر کی طرح کام اور حرکتیں نہ کریں	لڑکوں کو لازم ہے کہ بندر کے سریکھے کام اور چالے نہ کریں
ابراهیم مجھ سے بات نہیں کرتا	ابراهیم مجھ سے بولتا نہیں
میں محسوس کرتا ہوں	مجھکو معلوم ہوتا ہے
مگر ابّا نے کہا	مگر باوا نے کہے
اچھے لڑکوں سے سب لوگ پیار محبت کرتے ہیں	اچھے لڑکوں پر سب لوگ پیار محبت کرتے ہیں
مویشی خانہ میں پانچ گائیں تھیں	گوٹھے میں پانچ گائیاں تھیں
چاندی کا پیالا	روپئے کا پیالا
گھر گیا	گھر کو گیا

اردو	بمبئی کی اردو
تمہارے واسطے	تیرے واسطے
اس کے ٹکڑے میں لایا ہوں	اس کے ٹکڑے میں نے لایا ہوں
ماں نے اس سے پوچھا	ماں نے اسے پوچھے
ماں نے کہا	ماں نے کہی
مجھ سے غلطی ہوئی	میری چوک ہوئی
مجھے یہ اچھی سزا ملی	مجھے یہ اچھی سزا ہوتی

حامد اللہ ندوی

ٹیلگو میں سنسکرت ، ٹامل اور اردو الفاظ

(۱)

ٹیلگو ، دراویڈی خاندان کی چار اہم زبانوں میں سے ایک ہے۔ اس کے بولنے والے نہ صرف آندھرا میں بستے ہیں بلکہ ٹامل ناڈو ، میسور ، مہاراشٹر ، اڑیسہ اور ہندوستان کی بعض دوسری ریاستوں میں بھی پائے جاتے ہیں۔ مجموعی طور پر اس زبان کے بولنے والوں کی کل تعداد تین کروڑ پچاس لاکھ سے زیادہ ہے اور اس لحاظ سے تمام دراویڈی زبانوں میں اس کا نمبر پہلا ہے۔[۱]

اس زبان کا نام ٹیلگو کیسے پڑا۔ اس سلسلہ میں مختلف لوگوں نے مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے۔ بعض لوگوں کا کہنا ہے کہ جس علاقے میں یہ زبان بولی جاتی تھی وہ زمانہ قدیم میں تری لنگا (Trilinga) کہلاتا تھا یعنی شیو کی تین لنگوں۔ سری شائلم (Srisailam) کالیشورم (Kalesvara) اور دا کشاراما (Daksharama) کا ملک ، تلنگانہ اسی کی بگڑی ہوئی شکل ہے اور اسی کی مناسبت سے یہاں کی بولی کا نام بھی ٹیلگو پڑگیا۔ بعض لوگ ٹیلگو کو تینوگو کی بدلی ہوئی شکل سمجھتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ لفظ اسی زبان کے ایک لفظ تین (Tene) سے بنا ہے جس کے معنی ہیں شہد ، یعنی یہ بولی شہد کی طرح میٹھی ہے۔[۲]

اس نام کی وجہ بہر حال کچھ بھی ہو یہ ایک حقیقت ہے کہ ٹیلگو دراویڈی زبانوں میں سب سے زیادہ شیریں، نرم اور نغمہ آگیں زبان ہے۔ اور اس کی اسی خصوصیت کی بناپر یورپ کے لوگ اس کو اطالوی مشرق (Italian of The East) کے نام سے یاد کرتے تھے۔[۳]

تاریخی شواہد کی غیر موجودگی میں یہ بتانا مشکل ہے کہ اس زبان نے کب اور کن حالات میں جنم لیا اور اس کی ابتدائی نشوونما میں کن لوگوں کا حصہ زیادہ ہے۔ اس زبان کے ابتدائی نمونے زیادہ ترکتبوں کی شکل میں ملتے ہیں ان کتبوں میں بعض پانچویں چھٹی صدی عیسوی کے ہیں اور بعض ساتویں آٹھویں اور نویں صدی عیسوی کے اور بعض تو اس کے بھی بعد کے۔

کتبوں کے علاوہ اس زبان کے ابتدائی نمونے ہمیں گیتوں کی شکل میں بھی ملتے ہیں۔ ان گیتوں میں لوریاں (lalipatalu) بھور کے گیت (melukolupulu) تیوہاروں کے گیت (mangala haratulu) کیرتن کے گیت (Kirtanalu) فصل کی کٹائی کے گیت (Udupu patalu) خاص طور پر قابل ذکر ہیں ان گیتوں کا ایک اچھا خاصا ذخیرہ سینہ بہ سینہ نسل بہ نسل منتقل ہوتا رہا اور زمانہ کی دست برد سے بچا رہا۔

ٹیلگو ادب کا باقاعدہ آغاز گیارہویں صدی عیسوی میں ننایا (Nannaya) کے ترجمہ مہابھارت سے ہوا۔ ننایا نے یہ کام راجہ راجا نریندر کے مشورہ سے شروع کیا تھا۔ اس نے اس کے دو ہی حصے پورے کئے تھے کہ راجا کا انتقال ہوگیا اور یہ اہم کام مکمل ہونے سے رہ گیا۔

تیرھویں صدی عیسوی میں ٹکانا (Tikkana) نے ننایا کے ترجمہ مہابھارت کو پورا کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ اس نے سوچا کہ ننایا کا کام جہاں سے رکا وہاں سے شروع کرنا فال نیک نہیں ہوسکتا اس لئے اس نے چوتھے حصے سے اس ترجمہ کو شروع کیا اور بخیر وخوبی اختتام تک پہنچایا۔

چودھویں صدی عیسوی میں ایر پرگڈا (Yerrapragada) نے بڑے حسن وخوبی سے ننایا اور ٹکانا کے چھوڑے ہوئے تیسرے حصے کا ترجمہ کر کے اس کام کو مکمل کیا۔ مہابھارت کے یہ تینوں مترجم ٹیلگو زبان وادب کی تاریخ میں بڑے احترام کے ساتھ یاد کئے

جاتے ہیں اور انہیں مجموعی طور پر کاوتریہ (Kavitraya) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے یعنی تین بڑے شاعر۔

تیرھویں اور چودھویں صدی عیسوی میں مہابھارت کے علاوہ رامائن کے ترجمہ کی طرف بھی خاص طور پر دھیان دیا گیا اس سلسلہ میں کونابدھ راج (Kona Buddharaja) ہلکی بھاسکر (Hullakki Bhaskara) اور اس کے شاگرد خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔

چودھویں صدی عیسوی سے سولھویں صدی عیسوی تک کا زمانہ تیلگو زبان وادب کے لئے بڑا خوشگوار زمانہ تھا، کیونکہ جنوبی ہند میں ریاست وجیانگر کے قیام کے بعد مقامی زبانوں خاص طور پر تیلگو اور کنڑی کو پھلنے پھولنے کا کافی موقع ملا۔ اس سلسلہ کے اکثر راجگان نہ صرف اچھے حکمراں تھے بلکہ انہوں نے علوم وفنون کی سرپرستی میں بھی کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ بکارایا (Bukka Raya) (۱۳۴۶ء - ۷۹) بڑا علم دوست اور ادب نواز تھا۔ اس عہد میں تیلگو کے متعدد اہم شاعرگزرے ہیں۔ دیورایادوم (Dewaraya II) (۱۴۲۲ء - ۴۶) نہ صرف بذات خود عالم وفاضل تھا بلکہ عالموں اور شاعروں کا قدرداں بھی تھا۔ اس کا عہد بھی تیلگو اورکنڑی کی سرپرستی کے لئے مشہور ہے۔ سری ناتھ (Srinatha) جو متعدد اہم تیلگو نظموں کا خالق ہے اور جس کو بعض لوگ تیلگو کا بہت بڑا شاعر سمجھتے ہیں اسی کے عہد میں گزرا۔ نرسمہا اول (Narasimha I) (۱۴۸۶ء - ۸۹) بھی متعدد زبانوں کا عالم تھا۔ اس کے عہد میں بھی تیلگو کے بعض بڑے شاعر پیدا ہوئے جن میں پناویربھدرا (Pina Virabhadra) زیادہ مشہور ہے۔

کرشنادیورایا (Krishnadeva Raya) (۱۵۰۹ء - ۳۰) کا عہد تو اس سلسلہ کا سب سے اہم عہد ہے۔ اس کا عہد سیاست، جنگ اور فنون لطیفہ کے لئے جتنا مشہور ہے اس سے زیادہ زبان وادب کی سرپرستی اور ترقی کے لئے مشہور ہے۔ وہ پہلا راجہ تھا جس

کے عہد میں ترجمے کی بجائے تخلیق کو زیادہ اہمیت دی گئی ۔ اس کے متعلق یہ بھی مشہور ہے کہ اس کے دربار میں آٹھ ایسے اہم شاعر جمع ہو گئے تھے جنھیں ہشت پیل (Ashtadiggajas) کے نام سے یاد کیا جاتا تھا ۔ مطلب یہ تھا کہ جس طرح ہندو دیو مالاؤں میں آٹھ ہاتھیوں کے دنیا کو سہارا دینے کا تصور ہے بالکل اسی طرح یہ آٹھ شاعر دنیائے شعر وادب کے ستون ہیں ، ان آٹھ شاعروں کے نام یہ تھے ، اللسانی پدنا (Allasani Peddana) نندی تمنا (Nandi Timmana) ایال راجو رام بھدریہ (Ayyalaranju Ramabhadriah) دھرجتی (Dhurjati) مدیہ گری ملانا (Madiah gari Mallana) پنگلی سرانا (Pingali Surana) رام راج بھشنا (Ramarajabhushana) اور تنالی راما کرشنا (Tenali Rama Krishna) ۔ ویسے کرشنا دیورایا خود بھی ایک بڑا شاعر تھا ۔ اس کی ایک نظم وشنوچتیم (Vishnuchittiyam) کا شمار ٹیلگو کے پانچ مہا کاویوں میں ہوتا ہے ۔[٤]

سنہ ۱۵۶۵ء میں سلطنت وجیانگر کے زوال کے بعد بھی قطب شاہی سلاطین اور ان کی جگہ لینے والے دیگر مسلم صوبیداروں نے اور زبانوں کے ساتھ ٹیلگو کی سرپرستی کا یہ سلسلہ بھی جاری رکھا اور ٹیلگو بغیر کسی رکاوٹ کے پروان چڑھتی اور ترقی کرتی رہی ۔

(۲)

سنسکرت شاید دنیا کی پہلی زبان ہے جس کے قواعد سب سے پہلے مرتب ہوئے ۔ ویدوں کو سمجھنے کی کوشش نے اس کا راستہ ہموار کیا اور چوتھی صدی قبل مسیح میں پانینی کے ہاتھوں اس کی ایک باقاعدہ قواعد وجود میں آئی ۔ اس قواعد کے اثرات بڑے اہم اور دور رس تھے ۔ اکثر لوگوں نے اس کو پسندیدہ نظروں سے دیکھا لیکن بعض لوگ ایسے بھی تھے جو اس کام کو سنسکرت کی ترقی کے لئے فال بد سمجھتے تھے ۔ ان کا خیال تھا کہ پانینی نے ایک زندہ ، خودرو اور لچکدار زبان کو اصول وقواعد کی

پابندیوں میں جکڑ کر اس سے اس کی زندگی چھین لی۔ اس کی وہ قدرتی بے ساختگی جاتی رہی۔ اس میں تصنع آگیا اور وہ عوام کے اظہار جذبات کی صلاحیت سے محروم ہوگئی۔

ممکن ہے اس وقت ان لوگوں کے اس خیال میں کچھ سچائی بھی رہی ہو لیکن بعد کے حالات نے ثابت کردیا کہ پانینی کی ان کوششوں نے سنسکرت کی جان نہیں لی بلکہ الٹا اس کو زندہ جاوید کردیا۔ اسی کی کوشش کا نتیجہ تھا کہ سنسکرت عوام کے رحم وکرم پر پڑرہنے کی بجائے تعلیم یافتہ لوگوں کے اظہار خیال کا وسیلہ بن گئی اور ہندوستان کی اکثر علمی ادبی کتابیں اسی میں لکھی جانے لگیں۔

زبان اور مذہب کا رشتہ بہت پرانا ہے۔ قدرت کے عطیوں میں یہی دو چیزیں ایسی ہیں جو کسی بیرونی سہارے کے بغیر ایک دوسرے کی انگلی پکڑکر نہایت خاموشی کے ساتھ آگے بڑھتی رہتی ہیں۔ جہاں مذہب پہنچتا ہے وہاں اس کی زبان بھی پہنچتی ہے اور جہاں زبان پہنچتی ہے وہاں کچھ نہ کچھ اس مذہب کے اثرات بھی پیدا ہوہی جاتے ہیں۔ ہمارے سامنے اس کی زندہ مثال ویدی مذہب اور سنسکرت کی ہے جو سالہا سال تک ایک دوسرے کی مدد سے ہندوستان بھر میں فروغ پزیر ہوتے اور پھلتے پھولتے رہے۔

اس میں شک نہیں کہ جین مت اور بدھ مت کے عروج نے کچھ مدت کے لئے ویدی مذہب اور سنسکرت کی ان ترقیوں کو روک دیا لیکن اشوک کی موت کے ساتھ ہی یہ رکاوٹ دور ہوگئی اور اس کے بعد شمال میں عموماً اور وسط ہند اور دکن میں خصوصاً جو حکومتیں قائم ہوئیں وہ زیادہ تر برہمنوں کی تھیں جن میں شنگ (Sungas) کنو (Kanva) اور ستواہن (Satavahanas) خاندان خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔ ستواہن، آندھرا (Andhras) کے نام سے بھی یاد کئے جاتے ہیں کیونکہ ان کی حکومت دریائے کرشنا اور گوداوری کے درمیانی علاقے میں تھی جہاں زیادہ تر تیلگو بولنے والے لوگ آباد تھے۔ ان حکومتوں کے قیام سے یہاں ہندو مذہب کو ازسرنو فروغ ملا اور

سنسکرت پھر ایک بار یہاں کی سرکاری اور علمی ادبی زبان بن گئی۔

اس طرح چھٹی صدی عیسوی سے بہت پہلے، جبکہ چالوکیہ خاندان نے ابھی ستواہنوں کی جگہ نہیں لی تھی اور جبکہ ٹیلگو بحیثیت ایک مستقل زبان کے اپنے علاقوں میں پوری طرح منظر عام پر نہیں آئی تھی۔ سنسکرت نے آندھرا میں اچھی طرح اپنے قدم جمالئے تھے اور وہاں کے پڑھے لکھے لوگ اپنی مذہبی، علمی، ادبی تخلیقات کے لئے اس کو وسیلہ بناتے ہوئے فخر محسوس کرتے تھے۔ دوسرے الفاظ میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب آندھرا میں ٹیلگو زبان نے آنکھ کھولی تو سنسکرت کی حکمرانی تھی اور ہر طرف اسی کے ڈنکے بج رہے تھے۔

یہی وجہ ہے کہ پانچویں صدی عیسوی کے پتھروں پر کندہ کئے ہوئے قدیم ٹیلگو کے جو نمونے دریافت ہوئے ہیں ان میں ٹیلگو محاورے زیادہ تر سنسکرت الفاظ پر مبنی پائے گئے ہیں۔ اسی طرح جناش رایا چھنداس (Janashrayachandas) جو علم عروض پر اس علاقہ کی ایک ابتدائی تخلیق ہے اور جس کے کچھ حصے ابھی ابھی دریافت ہوئے ہیں، سنسکرت میں لکھی گئی ہے لیکن ایسے ٹیلگو اوزان پر مشتمل ہے جو سنسکرت کے لئے بھی نئے ہیں۔ علاوہ ازیں اس کی عبارتوں کا بڑا حصہ پراکرت اور ٹیلگو الفاظ پر مشتمل ہے۔

اس کے بعد بھی ٹیلگو کا جو ادب ملتا ہے وہ زیادہ تر سنسکرت کے تراجم پر مشتمل ہے اور ان میں سنسکرت الفاظ کا استعمال بڑی آزادی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ چنانچہ گیارہویں صدی عیسوی میں ننایا کے ہاتھوں مہابھارت کے ابتدائی دو حصوں کا جو ترجمہ وجود میں آیا وہ ٹیلگو ہونے کے باوجود سنسکرت کے اثر سے بچ نہ سکا اور سنسکرت الفاظ واصطلاحات کی ایک بڑی تعداد اس میں موجود ہے۔

گوکہ پندرھویں صدی عیسوی میں ریاست وجیانگر کے قائم ہوتے ہوتے ٹیلگو ایک باقاعدہ علمی ادبی زبان بن چکی تھی لیکن اس وقت بھی آندھرا کا پڑھا لکھا طبقہ

براہ راست کچھ ٹیلگو میں لکھنے کی بجائے سنسکرت سے ترجمہ کرنے کو زیادہ ترجیح دیتا تھا۔ یا اگر براہ راست ٹیلگو میں کچھ لکھنے کا ارادہ بھی کرتا تو مواد کے لئے اس کی نظر مہابھارت اور رامائن ہی کی طرف جاتی۔ نتیجہ یہ کہ سنسکرت الفاظ واصطلاحات کی مدد لئے بغیر اس کی بات بنتی نہ تھی۔

ان حالات میں یہ سمجھنا کچھ مشکل نہیں کہ آج بھی ٹیلگو زبان کا تین چوتھائی حصہ سنسکرت کیوں ہے۔ ایک دراوِڈی زبان ایک ہند آریائی زبان کے اس قدر قریب کیسے ہوگئی۔ اور کس طرح سنسکرت کے ہزاروں الفاظ ٹیلگو کا بنیادی حصہ بن گئے۔

سنسکرت کے جو الفاظ اس طرح ٹیلگو میں شامل ہوگئے ہیں ان کی پہچان متعدد طریقوں سے ہوسکتی ہے لیکن زیادہ آسان صوتی اور صرفی طریقہ ہے۔ صوتی طریقہ یہ ہے کہ ہم ٹیلگو اور سنسکرت کی بنیادی آوازوں کا مقابلہ کر کے پتہ چلائیں کہ وہ کونسی آوازیں ہیں جو ٹیلگو کی اس کی اپنی نہیں بلکہ سنسکرت کی دین ہیں کیونکہ جو الفاظ بھی ان آوازوں پر مشتمل ہوں گے وہ یقیناً سنسکرت الاصل ہوں گے۔ صرفی طریقہ یہ ہے کہ ٹیلگو کے موجودہ ذخیرۂ الفاظ پر اک نظر ڈال کر یہ معلوم کریں کہ ان میں سنسکرت الاصل سابقوں اور لاحقوں کا کہاں کہاں استعمال ہوا ہے کیونکہ ان الفاظ میں ان سابقوں اور لاحقوں کی موجودگی بھی اس بات کا بین ثبوت ہوگی کہ ان الفاظ کا سرچشمہ بھی سنسکرت ہی ہے۔

صوتی پہچان کی بعض عام بنیادیں حسب ذیل ہیں :

(الف) یہ ایک مسلمہ امر ہے کہ دراوِڈی زبانیں بنیادی طور پر [ہ] (aspirate) اور ہکاری آوازوں (aspirated Sounds) ۔ [پھ] [بھ]۔ [تھ] [دھ]۔ [ٹھ] [ڈھ]۔ [چھ] [جھ]۔ [کھ] [گھ]۔ سے محروم ہیں۔ اس کی زندہ مثال تامل ہے جو اس خاندان کی سب سے پرانی زبان ہے جس کے دروازے آج بھی ہکاری آوازوں کے لئے بند ہیں۔ ملیالم اور کنڑی میں بے شک، یہ آوازیں پائی جاتی ہیں لیکن یہ یقیناً ان کی اپنی

نہیں بلکہ سنسکرت سے مستعار ہیں یا کسی دوسری ہندآریائی زبان سے ماخوذ ہیں۔ ٹیلگو کا بھی تقریباً یہی حال ہے اگر اس زبان کے ان سارے الفاظ کو جمع کیا جائے جن میں ہکاری آوازیں پائی جاتی ہیں تو پتہ چلے گا کہ ان کا سر چشمہ سنسکرت ہے جیسے :

آواز :	ٹیلگو :	سنسکرت :	معنی :
[फ]	फलमू	फलम्	پھل
[भ]	भूमी	भूमि :	زمین
[थ]	ग्रन्थमु	ग्रन्थम्	کتاب
[ध]	आयुधमु	आयुधमू	ہتھیار
[ठ]	पाठमु	पाठ .	سبق
[ढ]	मौढयमु	मौढयम्	احمق
[छ]	छाया	छाया	عکس
[फ]	फरमु	फरा	موسلا دھار
[ख]	खेल :	खेलू	کھیل
[घ]	मेघम	मेघम :	ابر

(ب) سسکاری آوازوں (Sibilants) ۔ [س] اور [ش]۔ کا بھی یہی حال ہے ۔ دراوپڈی زبانوں کے بنیادی صوتی ڈھانچہ میں ان کی بھی جگہ نہ تھی۔ یہاں تک کہ زمانۂ قدیم میں جب ٹامل ناڈو میں سنسکرت کو فروغ ہوا اور سنسکرت کی کتابیں ٹامل حروف میں لکھی جانے لگیں تو پتہ چلا کہ ٹامل حروف تہجی کا مروجہ ڈھانچہ سنسکرت کی بعض مخصوص آوازوں کی ترجمانی کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ چنانچہ اس کمی کو پورا کرنے کے لئے بعض نئے حروف وضع کئے گئے جن میں [س] [ش] بھی شامل تھے۔ ٹامل کے علاوہ دوسری دراوپڈی زبانوں میں ان آوازوں کی موجودگی بھی سنسکرت ہی کے اثرات کا نتیجہ ہے لہذا ٹیلگو کے جن الفاظ میں یہ آوازیں پائی جاتی ہیں ان کو بھی

سنسکرت الاصل یا ہندآریائی (اردو وغیرہ) سمجھنا چاہئیے جیسے :

آواز :	ٹیلگو	سنسکرت	معنی :
[स]	सन्दु	सन्दानं	سوراخ
	सूत्रमु	सूत्रम्	دھاگا
	निवासमु	निवास :	گھر
श	आशा	आशा	امید
	शक्ती	शक्ति :	طاقت
	शकमु	शक :	سنہ

(ج) دو اور آوازیں ہیں جو مذکورہ بالا آوازوں کی طرح سنسکرت الاصل ہیں اور وہ ہیں کشہ [क्ष] اور گنیہ [ज्ञ] بعض علماء نے انہیں مفرد آوازوں میں شمار کیا ہے اور بعضوں نے انہیں [क+श] اور [ज+ञ] کا مرکب قرار دیا ہے لیکن اس پر سب کو اتفاق ہے کہ یہ آوازیں سنسکرت الاصل ہیں۔ دراویڈی زبانوں میں ایک مدت تک ان آوازوں کا بھی وجود نہ تھا۔ جنوب میں سنسکرت کی مقبولیت اور دراویڈی زبانوں میں سنسکرت الفاظ کے داخلے سے یہ آوازیں ان تک پہنچیں اور عام ہوئیں اس سے ظاہر ہے کہ ٹیلگو کے وہ تمام الفاظ بھی جن میں یہ دو آوازیں پائی جاتی ہیں یقیناً سنسکرت الاصل ہیں جیسے :

آواز	ٹیلگو	سنسکرت	معنی
[क्ष]	पक्षम	पक्षम्	پارٹی
	शिक्षा	शिक्षा	تعلیم
	लक्षमु	लक्षम्	لاکھ
[ज्ञ]	आज्ञा	आज्ञा	حکم
	ज्ञानमु	ज्ञानम्	گیان
	अज्ञनमु	अज्ञान	نادانی

صرفی پہچان کے لئے سبقلاحوں (Affixations) کا اصول ہمارے کام آسکتا ہے۔ جدید لسانیات کی رو سے (Affixation) ایک ایسا صرفی عمل ہے جو کسی لفظ یا مادہ کے ساتھ تصریفی اجزا ملا کر مشتقات (Derivatives) یا متصرفات (Inflectional forms) حاصل کرنے کیلئے اختیار کیا جاتا ہے۔ اور یہ تقریباً پورے صرف پر حاوی ہے۔ ہماری مراد یہاں یہ نہیں بلکہ محض وہ سابقے اور لاحقے ہیں جو نئے اسماء وصفات وضع کرنے کے لئے کسی لفظ کے شروع یا آخر میں بڑھائے جاتے ہیں۔ سنسکرت میں ان سابقوں اور لاحقوں کی کوئی کمی نہیں ، اور یہ دراویڈی سابقوں اور لاحقوں سے مختلف ہیں۔ ٹیلگو الفاظ میں ان سابقوں اور لاحقوں کی موجودگی بھی اس بات کی علامت ہے کہ یہ سنسکرت الاصل ہیں جیسے :

(الف) سابقے :

	ٹیلگو :	سنسکرت :	معنی :
[अ-]	अबलमु	अबल	کمزور
अव -	अवमानमु	अवमाननम्	رسوائی
चन्द्र :-	चन्द्रमुखी	चन्द्रमुखी	چاندسا
नव -	नवरात्रि	नवरात्रि	تہوار
निर -	निराशा	निराशा	نا امیدی
परि -	परिहासमु	परिहास :	مضحکہ
सद -	सदगुणमु	सदगुणम्	خوبی
सौ -	सौभाग्यवती	सौभाग्यवती	نیک بخت
उप -	उपकारमु	उपकार	فائدہ

(ب) لاحقے :

-कर्ता	धर्मकर्ता	धर्मकर्ता	مذہبی رہنما
-कारी	आरोग्यकारी	आरोग्यकारी	خوبصورت

لاحقے	ٹیلگو	سنسکرت	معنی :
-धारी	वेशधारी	वेशधारी	روپ بدلنے والا
-पती	न्यायाधिपति	न्यायाधिपति	منصف
-शाली	बुद्धिशाली	बुद्धिशाली	عقلمند
-वंत	धनवंत	धनवंत	مالدار
-आदि	उत्तरादि	उत्तरादि	شمال کا رہنے والا

ٹیلگو میں سنسکرت کے دخیل الفاظ کی پہچان کے جو اصول اوپر بتائے گئے ہیں اور ان اصولوں کی وضاحت کے لئے جو مثالیں دی گئی ہیں ان کی حیثیت حرف آخر کی سی نہیں ہے - تلاش کرنے پر اور بہت سی ایسی بنیادیں مل جائیں گی جن کی مدد سے نہایت آسانی کے ساتھ پہلی ہی نظر میں ٹیلگو اور سنسکرت الفاظ میں فرق کیا جاسکتا ھے - ایک خاص اندازے کے مطابق ٹیلگو میں ان سنسکرت الفاظ کی مجموعی تعداد کسی طرح تین چوتھائی سے کم نہیں اور یہ ریڑھ کی وہ ہڈی ھے جس کے سہارے ٹیلگو زبان اپنا سر اونچا رکھنے کے لائق ہوئی -

(۳)

ٹیلگو اور سنسکرت کی طرح ٹیلگو اور ٹامل کا رشتہ بھی بہت پرانا ہے - ہونا تو یہی چاہئے تھا کہ تاریخ ہند کی مدد سے اس تعلق پر آسانی کے ساتھ روشنی ڈالی جاسکتی لیکن افسوس ہے کہ قدیم ہندوستان کی تاریخ لکھنے والوں نے اپنی تاریخیں اس انداز سے لکھی ہیں جیسے دکن اور جنوبی ہند کا کوئی وجود نہ ہو- اکثر مورخین نے اپنا سارا زور قلم شمالی ہند کی غیر ضروری تاریخی تفصیلات بیان کرنے میں صرف کردیا ہے اور دکن اور جنوبی ہند کو بالکل ہی نظر انداز کردیا ہے - اگر کسی نے اس طرف توجہ کی بھی تو محض ثانوی حیثیت سے - یہی وجہ ہے کہ ان تاریخوں میں جہاں شمالی ہند کے حالات چھٹی صدی قبل مسیح کے بھی مل جاتے ہیں وہاں جنوبی ہند کے حالات چھٹی صدی عیسوی

کے آس پاس کے بھی مشکل سے ملتے ہیں ۔ ایسی صورت میں پورے وثوق کے ساتھ یہ بتانا کہ اس زمانہ میں ٹامل اور ٹیلگو کے باہمی تعلقات کیسے تھے اور ان دونوں زبانوں میں الفاظ کا آزادانہ لین دین کس حد تک ہوا ہے نا ممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے ۔

چھٹی صدی عیسوی کے بعد سے البتہ تاریخ کا دھندلکا چھٹنے لگتا ہے اور دکن اور جنوبی ہند کے صحیح حالات کسی حد تک روشنی میں آنے لگتے ہیں ۔ پتہ چلتا ھے کہ چھٹی سے نویں صدی عیسوی تک تقریباً تین سو سال یہاں تین حکومتیں اپنا اپنا اثر ورسوخ بڑھانے کی خاطر پڑوسی حکومتوں سے لڑتی جھگڑتی رہیں ۔ یہ تین حکومتیں چالوکیہ (Chalukyas) پلّو (Pallavas) اور پانڈیا (Pandyas) تھیں ۔ پلو اور پانڈیا حکومتیں ٹامل علاقوں میں تھیں تو چالوکیہ خاندان ٹیلگو علاقہ پر حکومت کرتا تھا ۔ ان تینوں خاندانوں نے جنگ وجدل کے ساتھ ساتھ علوم وفنون اور زبان وادب کی سرپرستی کا سلسلہ بھی اپنے اپنے حدود میں جاری رکھا ، جس کے نتیجے میں ٹامل اور ٹیلگو کو بھی کافی فروغ ملا اور یہ زبانیں اپنے اپنے علاقوں میں ایک ساتھ خاموشی کے ساتھ پروان چڑھتی رہیں ۔

نویں صدی عیسوی کی ابتدا میں چالوکیہ خاندان کی حکومت مشرقی اور مغربی دو حصوں میں بٹ گئی تو دوسری طرف ٹامل علاقہ میں پلو اور پانڈیا حکومتوں کو ختم کر کے چولا (Chola) برسراقتدار آئے ۔ تقریباً بارھویں صدی عیسوی کے اختتام تک یہی دو حکومتیں جنوب کے سیاہ وسفید پر چھائی رہیں ۔ مشرقی چالوکیہ خاندان چولا سلاطین کا حلیف اور طرفدار تھا ان دونوں خاندانوں میں بیٹا بیٹی کا لین دین بھی ہونے لگا ۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ٹیلگو اور ٹامل بولنے والوں کو اورزیادہ قریب ہونے کا موقع مل گیا ۔

تیرھویں صدی عیسوی کے آغاز میں ان دو حکومتوں پر بھی زوال آگیا اور چارنئی ریاستیں وجود میں آئیں ۔ پانڈیا ، ہوے سل (Hoysala) کاکتیا (Kakatiya) اور یادیو (Yadava) ۔ گوکہ یہ سوسال سے زیادہ زندہ نہ رہ سکیں ۔ بہمنی اور وجیانگر حکومتوں

نے ان کی جگہ لے لی مگر پھر بھی جہاں تک زبانوں کی ترقی اور باہمی میل جول کا تعلق ہے یہ سوسال بھی کافی حوصلہ افزا رہے۔ پانڈیا سلاطین نے تامل کو فروغ دیا تو کاکتیا سلاطین نے تیلگو کی سرپرستی کی۔ مشرقی چالوکیہ اور چولا خاندانوں کی طرح پانڈیا اور کاکتیا سلاطین میں بھی کافی اچھے مراسم تھے۔ ایک ریاست کا آدمی دوسری ریاست میں آزادانہ آتا جاتا تھا۔[۷]

چودہویں صدی عیسوی میں ، جنوب میں ریاست وجیانگر کا قیام ہندو مذہب کے احیاء کے نام پر عمل میں آیا تھا لہذا اس نے بھی اپنے دوسو سالہ دور عروج میں اپنے مقصد کو سامنے رکھا اور نہ صرف ھندو مذھب اور ثقافت کے تحفظ کی کوشش کی بلکہ علوم وفنون اور زبان وادب کو بھی فروغ دیا۔ راجگان وجیانگر بالعموم سنسکرت تیلگو ، تامل ، کنڑی غرض کہ سبھی زبانوں کے سرپرست تھے اور ان کے عہد حکومت نے تیلگو اور تامل بولنے والوں کو شیر وشکر ہونے کا اور زیادہ موقع دیا۔

اسطرح تاریخ کے ہر دور میں دکن اور جنوبی ہند میں ایسے حالات پیدا ہوتے رہے یا ایسی حکومتیں وجود میں آتی رہیں جو اپنے اثر ورسوخ بڑھانے کے علاوہ مقامی زبانوں کی بھی سرپرستی کرتی رہیں ، ان کی حکومتوں نے جن زبانوں کی سرپرستی کی ان میں سنسکرت کے بعد تامل اور تیلگو زیادہ نمایاں ہیں، ان سرپرستوں نے ان دونوں زبانوں اور ان کے بولنے والوں کے آپسی میل جول کو کافی بڑھاوا دیا ، یہاں تک کہ یہ دونوں زبانیں اپنی اپنی انفرادیت کو باقی رکھتے ہوئے ایک دوسرے سے قریب سے قریب تر ہوگئیں۔

علاوہ ازیں پیدائش (Genesis)* اجزائے ترکیبی (Structural factors) اور علاقائی (Area) بنیادوں پر علمائے زبان نے ہندوستان کی مروجہ زبانوں کی جو گروپ بندی کی ھے اس میں تامل اور تیلگو کو دراویڈی خاندان زبان کی شاخ قرار دیا ھے اور بتایا ھے کہ ان زبانوں کی اکثر لسانی خصوصیات ایک سی ھیں مثلا یہ کہ یہ لیسدار

(Agglutinating) اور کثیر الاجزا (Polysyllabic) زبانیں ہیں ان میں سابقوں کی بجائے لاحقوں کا رواج ہے ، ان کے تذکیر وتانیث کا نظام ہندوستان کی اور زبانوں کے تذکیر وتانیث کے نظام سے قدرے مختلف ہے ، ان میں فقرے اور جملے بنانے کے لئے اجزائے سابق (Prepositions) کا استعمال نہیں ہوتا۔ اجزائے لاحق (Postpositions) کا استعمال ہوتا ہے۔ ان میں کوزی آوازیں (retroflexes) زیادہ ہیں، ہکاری آوازوں (aspirated sounds) کا وجود نہیں وغیرہ۔

ایسی صورت میں ٹیلگو اور ٹامل میں الفاظ کی ایک خاص حد تک یکسانیت ومشابہت ایک قدرتی بات ہے۔ لیکن چونکہ یہ ایک ہی خاندان کی دو زبانیں ہیں اس لئے ان کے مشترکہ الفاظ کا تجزیہ ہم اس طرح نہیں کرسکتے جس طرح ہم نے ٹیلگو اور سنسکرت کے مشترکہ الفاظ کا کیا تھا۔ لیکن پھر بھی یہ معلوم کرنا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ اس مشترکہ سرمایہ میں صوتی طور پر باہمی کوئی فرق ہے یا نہیں ، کیونکہ ٹامل پھر بھی اس خاندان کی سب سے پرانی زبان ہے اور بعض حالات میں یہ سنسکرت پر بھی اثرانداز ہوئی ہے ۔ یہ بات ٹیلگو میں نہیں اور یہ نسبتاً جدید بھی ہے ۔

ٹامل اور ٹیلگو کے ان مشترکہ الفاظ کو ہم دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ ایک وہ جس میں الفاظ بالکل ہی ہم آہنگ وہم آواز ہیں اور دوسرا وہ جس میں اتنی ہم آوازی نہیں ہے۔ پہلی قسم کے الفاظ جن میں صوتی طور پر دونوں زبانوں کے الفاظ ایک جیسے ہیں نسبتاً کم ہیں اور دوسری قسم کے الفاظ جن میں تھوڑا بہت صوتی فرق پایا جاتا ہے ، زیادہ ہیں۔ پہلی قسم کے الفاظ کی کچھ مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں۔

ٹیلگو :	ٹامل :	معنی :
पालु	पालु	دودھ
पुलि	पुलि	چیتا
तोलु	तोलु	چمڑا

ٹیلگو :	ٹامل :	معنی :
दुड्डु	दुड्डु	پیسہ
कालु	कालु	پاؤں
गुडिसै	गुडिसै	جھوپڑی
मुळि	मुडि	گانٹھ
नालु	नालु	چار وغیرہ

دوسری قسم کے الفاظ میں صوتی تبدیلیوں کا مطالعہ بڑا دلچسپ ہے۔ کچھ مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں۔

(الف) ہکاری آوازوں کے لئے آج بھی ٹامل کے دروازے بند ہیں جبکہ سنسکرت کے اثر سے ٹیلگو نے انہیں اپنا لیا ہے۔ اس لئے ٹیلگو کے وہ سارے الفاظ جن میں ہکاری آوازیں پائی جاتی ہیں، ٹامل میں سادہ آوازوں کے ساتھ موجود ہیں جیسے:

भूमि	बूमि	زمین
बद्धि	बुद्दि	عقل
धैरियमु	दैरियम	جرأت

(ب) [ب] [و] [ن] [ل] وغیرہ کو دونوں زبانون میں مشترک ہیں لیکن ان آوازوں پر مشتمل الفاظ میں یکسانیت نہیں ہے۔ کہیں یہ دونوں میں ایک جیسے ہیں تو کہیں بدل بھی گئے ہیں۔ تبدیلی کی مثالیں ملاحظہ ہوں۔

[ब] = [ब]	बातु	वातु	بطخ
	बेल्लम	वेल्लम	گڑ
[ण] = [न]	कन्नु	कण्णु	آنکھ
	अन्ना	अण्णा	بھائی

	ٹیلگو :	ٹامل :	معنی :
[ळ] = [ल]	उलि	उळि	ایک اوزار
	कल्लु	कळु	شراب

(ج) دراویڈی زبانوں میں نیم بندشی آوازیں (Affricates) [ts] اور [dz] نہیں ہیں۔ ہندآرایائی زبانوں میں بھی صرف مرہٹی میں ان کا وجود ہے۔ ٹیلگو نے کسی نہ کسی وجہ سے انہیں اپنا لیا ہے لیکن ٹامل میں اب بھی ان کے لئے گنجائش نہیں نتیجہ یہ کہ ٹامل اور ٹیلگو کے وہ مشترکہ الفاظ جو [چ] اور [ج] کی آوازوں پر مشتمل ہیں ٹامل میں تو انہیں آوازوں کے ساتھ ادا بھی ہوتے ہیں لیکن ٹیلگو میں بعض اوقات یہ [ts] اور [dz] میں بھی بدل گئے ہیں جیسے :

[ts] = [च]	चन्चि	tsanchi	تھیلی
	चाव	tsaau	موت
[dz] = [ज]	बोज्जा	bodza	توند
	राजु	radzu	بادشاہ

اگر ہم ٹامل ٹیلگو کے سارے مشترکہ الفاظ اور ان الفاظ کے صوتی اجزا پر ذرا باریک بینی کے ساتھ غور کریں تو ان دونوں زبانوں کے بعض اور صوتی فرق بھی ہمارے سامنے آسکتے ہیں لیکن یہ ایک مستقل موضوع ہے اور اس پر بڑی یکسوئی سے کام کرنے کی ضرورت ہے۔ علاوہ ازیں رابرٹ کالڈویل (Robert Caldwell) نے اپنی مشہور کتاب "A Comparative Grammar of the Dravidian or South Indian family of languages" میں بڑی تفصیل سے بہ حیثیت مجموعی ساری دراویڈی زبانوں کی مشترکہ صوتی صرفی اور نحوی ترکیب پر روشنی ڈالی ہے۔ اس میں بھی ٹامل ٹیلگو کے اس صوتی فرق کی تھوڑی بہت جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔[۸]

(۴)

سنسکرت اور تامل کی طرح اردو کوئی قدیم زبان نہیں ، اس کا شمار جدید ہندآریائی زبانوں میں ہوتا ہے - اور اس لحاظ سے اس کو ٹیلگو ہی کی تقریباً ہم عمر سمجھنا چاہئیے- لیکن اس کے باوجود ٹیلگو کا ذخیرہ الفاظ بڑھانے میں جس دلچسپی اور فراخدلی سے اس نے حصہ لیا ہے وہ سنسکرت اور تامل سے کسی طرح کم نہیں اور ہماری توجہ کا مستحق ہے -

بہمنی ریاست دکن کی پہلی باقاعدہ مسلم ریاست تھی جس کی قلمرو میں ٹیلگو، کنڑی اور مرہٹی تین اہم زبانوں کے علاقے شامل تھے - محمد بن تغلق کی پائے تخت کی تبدیلی کے نتیجے میں اردو بھی یہاں کی ایک علاقائی زبان بن گئی ، اس طرح ان چاروں زبانوں کو اس پورے دور حکومت (۱۳۴۷ - ۱۴۹۵ء) میں ایک دوسرے کے قریب آنے اور ایک ساتھ پھلنے پھولنے کا کافی موقع ملا -

بہمنی حکومت کے زوال کے بعد جب قطب شاہی ، عادل شاہی ، نظام شاہی ، برید شاہی اور عماد شاہی ریاستیں وجود میں آئیں تو یہ علاقے بٹ گئے - عادل شاہی ، نظام شاہی اور برید شاہی حکومتیں ایسے علاقوں میں قائم ہوئیں جہاں زیادہ تر کنڑی اور مرہٹی بولنے والے لوگ موجود تھے لیکن اس کے برعکس قطب شاہی ریاست کے حدود مملکت زیادہ تر ٹیلگو علاقے پر مشتمل تھے - قطب شاہی سلاطین نے بھی بہمنی سلاطین کی روایات پر عمل کرتے ہوئے اردو اور ٹیلگو دونوں زبانوں کی برابر برابر سرپرستی کی اورانہیں اپنے حدود ریاست میں پھلنے پھولنے اور فروغ پانے کا پورا پورا موقع فراہم کیا -

ان سلاطین نے اردو کی جو سرپرستی کی اس کی تفصیلات دکنی ادب کی تاریخوں میں مل جاتی ہیں لیکن یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ انہوں نے اردو کی طرح ٹیلگو کی بھی سرپرستی کی تھی اور ان دونوں زبانوں کے ساتھ اپنے سلوک میں کوئی امتیاز روا

نہیں رکھا، بلکہ اگر قطب شاہی دور کو ٹیلگو ادب کا سنہری دور کہا جائے تو یہ کوئی مبالغہ نہ ہوگا۔ نہ صرف یہ کہ خود قطب شاہی سلاطین ٹیلگو زبان کے ماہر اور ٹیلگو ادب کے دلدادہ تھے بلکہ انہوں نے ٹیلگو شاعروں اور ادیبوں کی سرپرستی بھی پوری فراخدلی کے ساتھ کی۔ چنانچہ تاریخ گولکنڈہ کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ اس خاندان کا چوتھا سلطان، ابراہیم قطب شاہ (۸۰ - ۱۵۵۰ء) جس نے قطب شاہی سلطنت کی بنیادیں مضبوط کی تھیں۔ نہ صرف یہ کہ تلنگانہ میں پل کر جوان ہوا تھا بلکہ ٹیلگو زبان بھی خوب جانتا تھا۔ اس نے ٹیلگو شاعروں اور ادیبوں کی جو سرپرستی کی اس سے اس کی ٹیلگو بولنے والی رعایا بڑی خوش تھی اور اسے ملک برام، کے نام سے یاد کرتی تھی۔ گنگا دھر (Gangadhara) اور تلگناریا (Telaganarya) اسی کے عہد کے شاعر تھے اور انہوں نے اپنی تخلیقات کو بھی اسی سلطان کے نام سے منسوب کیا ہے۔ اس سلسلہ میں دلچسپ بات یہ ہے کہ تلگناریا کی تخلیق ییاتی چرترم (Yayati charitram) خالص ٹیلگو میں لکھی گئی ہے اور سنسکرت الفاظ کے استعمال سے شعوری طور پردامن بچایا گیا ہے۔

ابراہیم قطب شاہ کی طرح اس خاندان کا پانچواں حکمران سلطان محمد قلی قطب شاہ (۱۶۱۲ - ۱۵۸۰ء) بھی اردو کے ساتھ ساتھ ٹیلگو زبان کا بھی دلدادہ تھا اس کے متعلق مشہور ہے کہ وہ ٹیلگو میں ترکمان، تخلص کرتا تھا اور اس زبان میں اس کا ایک مکمل دیوان بھی تھا جو اب دستیاب نہیں ہوتا خود اس کے اردو دیوان میں جگہ جگہ ٹیلگو کے الفاظ ملتے ہیں جو بڑی بے تکلفی سے استعمال کئے گئے ہیں۔

سلطان محمد قطب شاہ (۲۶ - ۱۶۱۲ء) کا بھی یہی کچھ حال تھا اس کے عہد میں بھی متعدد ٹیلگو شاعر اور ادیب گذرے ہیں جن میں سارنگ تمیا (Sarangu Tammayya) زیادہ مشہور ہے۔ سارنگ نے اپنی مشہور تصنیف ویجنتی ولاسم (Vijaynti Vilasam) میں قطب شاہی سلاطین کی بڑی تعریف کی ہے۔

قطب شاہی دور کا آخر بادشاہ ابوالحسن تانا شاہ (۸۷-۱۶۷۲ء) بھی ٹیلگو ادب کی سرپرستی کی اس خصوصیت سے محروم نہ رہا۔ گوپنارام داس (Gopana Ramdas) اسی کے عہد کا شاعر تھا۔[۹]

سنہ ۱۶۸۷ء میں اورنگ زیب نے گولکنڈہ پر قبضہ کرکے اس قطب شاہی ریاست کا خاتمہ کردیا اس کے بعد مغلوں کی طرف سے وقتاً فوقتاً اس علاقے کے جو صوبیدار مقرر ہوئے انہوں نے بھی اردو اور ٹیلگو کی مشترکہ سرپرستی کی اس قدیم روایت کو باقی رکھا یہاں تک کہ سنہ ۱۷۲۴ء میں نظام الملک نے مرکز کی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر دکن میں اپنی خود مختاری کا اعلان کردیا اور سلطنت آصفیہ کی بنیاد ڈالدی۔ اس ریاست کے وجود میں آتے آتے خود ہندوستان کی تاریخ بدلنے لگی۔ پرتگیزیوں، فرانسیسیوں اور انگریزوں کی دخل اندازیوں نے باری باری مقامی سیاست پر اثر ڈالا اور یہاں کی سماجی قدروں میں بھی تبدیلی آنے لگی۔ زبان وادب کی سرپرستی کے لئیے اب کسی بادشاہ، راجہ یا نواب کی ضرورت نہ رہی۔ تعلیم گاہیں ان کی نشوونما کا وسیلہ بن گئیں لیکن اس پورے دور میں بھی تعلیم گاہوں اور دوسرے اداروں کے ذریعہ ٹیلگو اور اردو کو ساتھ ساتھ آگے بڑھنے کا پورا پورا موقع ملا اور ان دونوں زبانوں میں بڑے بڑے نامور شاعر اور ادیب بھی پیدا ہوئے جن کی تفصیلات تاریخوں میں مل جاتی ہیں۔[۱۰]

اس پس منظر سے یہ صاف ظاہر ہے کہ جس طرح ٹیلگو اور سنسکرت، ٹیلگو اور ٹامل کو ساتھ ساتھ پھلنے پھولنے کا ان علاقوں میں کافی موقع ملا۔ بالکل اسی طرح سینکڑوں سال تک ٹیلگو اور اردو بھی آندھرا کی گود میں ساتھ ساتھ پروان چڑھتی رہیں اور انہیں ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے کا بھی کافی موقع ملا۔ اس طرح سالہا سال کے ان تعلقات کی وجہ سے اردو کے جو الفاظ ٹیلگو میں داخل ہوگئیے ان کی تعداد بھی ہزاروں تک پہنچتی ہے اور بلاشبہ سنسکرت اور ٹامل کے بعد دخیل الفاظ کے سلسلہ میں اردو کا نمبر ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ باوجودیکہ اردو ایک ہندآریائی زبان ہے اور ہندوستان ہی میں پھلی پھولی لیکن چونکہ وہ سنسکرت کی بہ نسبت بہت بعد میں ٹیلگو کے قریب آئی ہے علاوہ ازیں اس پر ایک سامی زبان « عربی » کے بھی تھوڑے بہت اثرات ہیں اس لئے ٹیلگو نے اس زبان کے الفاظ کے ساتھ وہ رعایت نہیں برتی جو اس نے سنسکرت الاصل الفاظ کے ساتھ برتی ہے بلکہ اس کے برعکس ان الفاظ کو حتی الامکان اپنے حالات اور اپنی آوازوں میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ مثلا اردو میں بعض ایسی آوازیں ہیں جو ٹیلگو میں نہیں۔ ان مخصوص آوازوں پر مشتمل جو اردو الفاظ ٹیلگو میں رائج ہوگئے ہیں ان میں پیدا شدہ تبدیلیوں کا اندازہ ذیل کی تفصیل سے ہوگا۔

(الف) بندشی آوازوں (Stops) میں [ق] اردو کی ایک مخصوص آواز ہے جو لہاتی آواز (Uvular) کے نام سے یاد کی جاتی ہے۔ اس آواز پر مشتمل جو الفاظ ٹیلگو میں رائج ہوگئے ہیں ان میں ہر جگہ یہ غشائی آواز (Velar) [ک] میں بدل گئی ہے جیسے:

باقی	बाकी
قلم	कलमु
قصائی	कसाइ

(ب) چستانی آوازوں (Fricatives) میں [ف] [ز] [خ] اور [غ] بھی اردو کی چند مخصوص آوازیں ہیں جو ٹیلگو میں نہیں۔ ان آوازوں پر مشتمل اردو کے جو الفاظ ٹیلگو میں رائج ہوگئے ہیں ان کی تبدیلی ذیل کی مثالوں سے ظاہر ہے:

[ف]، [پھ] میں جیسے:	فقیر	फकीर
	فرمان	फरमान
	دفعہ	दफा
[ز]، [ج] میں جیسے:	درزی	दर्जी
	کوزہ	कूजा

	گز	गजमु
[خ]، [کھ] میں جیسے:	خرچ	खरचु
	خالی	खाली
	آخر	आखरू
[غ]، [گ] میں جیسے:	دغا	दगा
	داغ	दागु
	ناغہ	नागा

عام طور پر تیلگو میں اردو کی ان مخصوص آوازوں کی تبدیلی اسی صورت میں ہوتی ہے جس کی مثالیں اوپر دی گئی ہیں لیکن اس کی بنیاد پر کوئی کلیہ نہیں بنایا جاسکتا کیونکہ مستثنیات بھی مل جاتی ہیں۔

مذکورہ بالا آوازوں کے علاوہ بعض اور آوازوں کے سلسلہ میں بھی، جو اردو میں تو ہیں لیکن تیلگو میں سنسکرت سے مستعار ہیں جیسے [س] [ش] تیلگو کا رویہ کچھ روادارانہ نہیں ہے۔ سنسکرت الاصل الفاظ میں ان آوازوں کو اکثر حالات میں جوں کا توں رہنے دیا گیا ہے لیکن اردو الفاظ کے معاملہ میں یہ یکسانیت نہیں۔ کہیں وہ اپنی اصلی صورت میں موجود ہیں تو کہیں [ش] کو [س] میں اور [س] کو [چ] میں بدل بھی دیا گیا ہے جیسے:

[ش] — [س]	گشتی	गस्ती
	لشکر	लस्करू
	شیشہ	सीसा
[س] = [چ]	کرسی	कर्ची

خود [چ] اور [ج] بھی گو کہ ایسی آوازیں ہیں جو تیلگو اور اردو دونوں میں برابر برابر پائی جاتی ہیں لیکن ان آوازوں پر مشتمل اردو کے دخیل الفاظ میں بھی کوئی یکسانیت

نہیں ھے ۔ کہیں وہ اپنی اصلی آواز کے ساتھ موجود ہیں تو کہیں ٹامل کے دخیل الفاظ کی طرح [چ]، [ts] میں اور [ج]، [dz] میں بدل گئے ہیں ۔ بدلی ہوئی حالت کی کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں ۔

tsanda	چندہ	[ts] = [چ]
tsauki	چوکی	
Khartsu	خرچ	
dzaga	جگہ	[dz] = [ج]
dzovabu	جواب	
gandzai	گانجہ	

(۵)

اوپر ہم نے ٹیلگو میں سنسکرت، ٹامل اور اردو کے دخیل الفاظ کا ایک سرسری خاکہ پیش کیا ھے اور ان الفاظ میں پائی جانے والی بعض اہم صوتی تبدیلیوں کی طرف نشاندھی بھی کی ھے ۔ لیکن اس سلسلہ میں ٹیلگو الفاظ کے خاتمے کا ایک عام اصول جس کا اوپر ذکر نہیں کیا گیا لیکن ٹیلگو الفاظ کی درج شدہ مثالوں سے خود ہی ظاہر ہے، یہ ھے کہ ٹیلگو کے سبھی الفاظ اور زبانوں کے برعکس صرف مصوتوں پر ختم ہوتے ہیں یہاں تک کہ اگر کسی لفظ کی آخری آواز جہری آوازوں (Sonants) پر مشتمل ھے جیسے [ر]، [ل]، [م]، [ن]، [و]، [ی] تو اس کو بھی کسی نہ کسی مصوتہ پر ہی ختم کیا گیا ہے ۔ یہ اور بات ھے کہ روانی سے بولتے وقت یہ آواز ٹھیک سے ظاہر نہ ہوپاتی ہو ۔

ٹیلگو نے خاتمہ (ending) کے اپنے اس مخصوص اصول سے کسی دخیل لفظ کو مستثنیٰ نہیں کیا ھے ۔ چاہے وہ لفظ سنسکرت کا ہو ٹامل کا ہو یا اردو کا ۔ البتہ ان زبانوں کے جو دخیل لفظ جہری آوازوں پر ختم ہوتے ہیں ان میں کہیں کہیں مستثنیات کا پتہ چل جاتا ھے ۔

کسی ایک زبان میں دوسری زبان کے دخیل الفاظ کا جائزہ لینا اور ان کا صوتی تجزیہ کرنا تقابلی لسانیات (comparative philology) کا ایک مستقل موضوع ھے اور علمائے زبان نے اس قسم کے کاموں کے پیچھے اپنی پوری زندگیاں تج دی ہیں۔ ہم نے تیلگو میں سنسکرت، ٹامل اور اردو الفاظ کا جو تجزیہ پیش کیا ھے اس کو محض ایک ابتدائی کوشش سمجھنی چاہئے۔ اس پر جتنا کام ہوگا اتنے ہی نئے نئے نتائج سامنے آئیں گے۔ اور یہ سلسلہ آگے بڑھیگا۔

---

1. Encyclopaedia Britanica Vol. 21, P. 817.
2. P. T. Raju: Telugu Literature.
3. G. A. Grierson: Linguistic Survey of India, Vol. IV, 576-80.
4. K. A. Nila Kanta Sastri: A History of South India PP. 405-17.
5. Sinha & Banerjee: History of India 102-106.
6. T. Burrow: The Sanskrit language, PP. 35-65.
7. Majumdar & others: An Advanced History of India, PP. 164-83
8. Robert Caldwell: A Comparative Grammer of the Dravidian family of languages.
9. تاریخ گولکنڈہ ص ۶ - ۳۰۱ : عبد المجید صدیقی
10. تاریخ جنوبی ہند : محمود بنگلوری

ڈاکٹر عالی جعفری

«خوب ترنگ» کی لسانی خصوصیات

خوب محمد چشتی گجرات کے اہم صوفیاء میں شمار ہوتے ہیں ۔ انہوں نے تصوف پر متعدد کتابیں لکھی ہیں جن میں ان کی دکھنی مثنوی خوب ترنگ زیادہ مشہور ہے ۔ امواج خوبی کے نام سے خود انہوں نے اس کی فارسی شرح بھی لکھی ہے ۔ قطع نظر اپنے نہایت دقیق موضوع کے خوب ترنگ لسانی اعتبار سے بھی بہت اہم ہے ۔ پراکرت اور جدید ہندوستانی کے درمیان اس کی زبان کو عبوری زبان کا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے ۔ اس کے مطالعہ کے بعد ہم اس نتیجہ پر پہنچے بغیر نہیں رہ سکتے کہ اس میں وہ لسانی خصوصیات پائی جاتی ہیں جو قدیم پنجابی ، قدیم برج ، قدیم دکھنی اور قدیم مرہٹی میں بھی ملتی ہیں ۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ یہ لسانی خصوصیات پراکرت کی تقریباً تمام اپ بھرنش شکلوں میں مشترک ہیں ۔ اس سے یہ قیاس لگانا کہ زمانہ گذشتہ میں برعظیم ہند وپاکستان میں جو عوامی بولی رائج تھی وہ بہت سے عناصر مشترک رکھتی تھی ، غلط نہ ہوگا ۔ قدیم پنجابی اور دکنی کے بعض مشترک عناصر سے ، پروفیسر محمود شیرانی مرحوم وغیرہ نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ مسلمانوں کے ساتھ ساتھ یہ زبان پنجاب سے دھلی اور بعد ازاں گجرات اور دکن میں پہنچی ۔[1] اگر ان زبانوں کا تعلق صرف چند الفاظ یا چند صرفی صورتوں تک محدود ہوتا تو غالباً یہ قیاس صحیح ہوتا ۔ لیکن قدیم گجراتی اور قدیم پنجابی میں جو تعلق نظر آتا ہے وہ صرف ایک فتح مند لشکر یا چند خاندانوں کے ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں منتقل ہونے سے پیدا نہیں ہوسکتا ۔ اس لئے یہ نتیجہ نکالنا کہ دونوں زبانوں کی بنیادی شکل ایک تیسری زبان ہے ، غلط نہ ہوگا ۔ اور اسی

۱ ۔ پنجاب میں اردو ۔ هندوستانی لسانیات

تیسری زبان کی کچھ خصوصیات ان دونوں میں وراثتاً آئی ہیں۔ اور بعض خصوصیات مقامی اثرات کا نتیجہ ہیں۔ تاہم جہاں تک اردو اور گجری کا تعلق ہے، یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ یہ دونوں ایک ہی زبان کے دو نام ہیں۔ اس کی تشکیل گجرات میں بہت پہلے (ہندوستان کے دوسرے علاقوں کے مقابلے میں) ہوئی اور یہ زبان یہیں سے ہندوستان کے دوسرے علاقوں میں پہنچی۔ اور خوب محمد کے زمانے تک آتے آتے ادبی تشکیل کا ایک دور بھی اس پر گذرگیا۔[1]

اس سے قبل کہ ہم خوب ترنگ کی لسانی خصوصیات پر ایک نظر ڈالیں۔ مناسب یہ ہے کہ ہم اس کی زبان کے متعلق خود خوب محمد کا بیان سن لیں جو اس سلسلے میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔

جیوں میری بولی منہ بات عرب عجم مل ایک سنگات

اس کی شرح میں خوب محمد کہتے ہیں:

«ہر یکے شعرے بزبان خود تصنیف کردہ اند ومیکنند من بزبان گجرات کہ الفاظ عربی وعجمی آمیزست گفتہ ام»۔ (امواج خوبی)

گویا خوب محمد یا خود خوب محمد کی زبان وہ «زبان گجرات» ہے۔ جس میں عربی عجمی الفاظ کی آمیزش ہے۔ اور اس طرح خوب ترنگ کی زبان گجرات کی اس زبان سے ممتاز ہوجاتی ہے جسے گجراتی کہا جاتا ہے۔ یہ ممتاز زبان اردو کی وہ قدیم شکل ہے جسے گوجری یا گجری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس کی صراحت بھی خوب محمد نے کردی ہے۔

جیوں دل عرب عجم کی بات سن بولے بولی گجرات

اس کی شرح سن لیجئے۔

«مانند دل کہ کلام عربی شنیدہ وترجمہ وار بزبان عجمی گفت و سخن عجمی در

١۔ سخنوران گجرات (قلمی) از ڈاکٹر سید ظہیر الدین مدنی

ہندی آوردہ بیان کرد۔ (امواج خوبی)

یہ ہندی وہی گوجری ہے جس کی لسانی خصوصیات خوب ترنگ کی روشنی میں یہاں پیش کی جارہی ہیں۔

(۱) مصادر کی کیفیت:

(الف) ــ امر کے آخر میں علامت "نا" کا اضافہ:

۱۔ کہنا ع تنہ میرا کہنا ہے کیوں بات سنیں ہویگی تیں جیوں

۲۔ ہونا ع ایسا وقت نہ ہوے دوبار

۳۔ ہوونا ع جب پرگٹ ہووے اس ٹھانہ

(ب) ــ امر کے آخر میں علامت "ناں" کا اضافہ:

۱۔ لیناں ع جیودے لیناں مہنگا مول تنہ کھوئے دل کا کیا بول

۲۔ کھولناں ع بن پردے پردا ہے اس پردے منہ کھولناں ہے تس

۳۔ بڈھناں ع تج بڈھناں دے تجسے سو جیوں بہیں جیسا جیوں لینباتیوں

(ج) فارسی سے حاصل کردہ مصادر:

بخشیدن سے بخشنا ع ہوے غفور انیں تواب توبہ دے بخشے ہر باب

(۲) جمع کی مختلف صورتیں:

(الف) اردو جمعیں:

اسم سے اسموں	ع یعنی حق کے اسموں مانہ
بازو سے بازوں	ع دوہوں بازوں رستے جوڑ
ٹولا سے ٹولوں	ع دونہ ٹولوں چل کیا سلام
چتیارہ سے چتیاروں	ع تنہ کیتک چتیاروں آئے
طرف سے طرفوں	ع طرفوں فوج حسن رنگ ہوے

بیدا سے بیدے (بیضے) ع بیدے پھاٹ بچے ہو جایں
خلیفہ سے خلیفے ع دونہ خلیفے چتریں دو ٹھانہ

(ب) فارسی کے انداز پر «ان» کے اضافہ سے بنی ہوئی جمعیں:

اینٹ سے اینٹاں ع پن اینٹاں اوس بھانت دکھایں
بوند سے بونداں ع وے بونداں ہو گرے سو جانہ
گلال سے گلالاں ع بھریاں گلالاں ہیں تس ٹھانہ
نیک سے نیکاں ع ہر قابلیت نیکاں جیوں
ہانک سے ہانکاں ع ہانکاں ماریں بہت پکار

(ج) عربی جمعیں :—

حقیقت سے حقائق ع ناوں حقائق جگ کا تانہ
ذات سے ذوات ع اوس تفصیل جمیع ذوات
روح سے ارواح ع اوسی روح ارواح تمام
علاقہ سے علایق ع عاشق سبی علایق توڑ
موجود سے موجودات ع بگت حقایق موجودات

(۳) **خلاف قاعدہ صیغے:**

۱ — آواز کے لئے تذکیر کا صیغہ ع تنہ پڈ چھندا ہے آواز
۲ — ارواح کے لئے واحد کا صیغہ ع تن ما نہیں یوں ہے ارواح
۳ — شان کے لئے تذکیر کا صیغہ ع پہلی شان نہ پایا جائے
٤ — شراب کے لئے تذکیر کا صیغہ ع ہوا شـراب سو ہے اس ٹھار
آپیں بھـرا کھولن ہار
٥ — مقصود کے لئے تانیث کا صیغہ ع اون کی بھی حق ہے مقصود

(۴) ضمـــائر:ـــ

(الف) ضمائر متکلم :ـــ

	واحد	جمع
فاعلی حالت :		
	میں ع میں اس مانہ کہیا ہے سوئے	ہم ع (یہ ضمیر استعمال میں ہے مگر اس کی اپنی مثال نہیں ملتی)
	ہوں ع ہوں معلوم ہوں اس ٹھانوں	ہموں ع ہموں سمجھے کوں کہیا پن سمجھیر
		اپن ع کہو اپن کیا کریں اونہار
		ھمیں ع ھمیں کہیں سمجھیں کوں بات
مفعولی حالت :	منجے	ع منجے دعا کر برائے خدائے
	منجھے	ع منجھے فکر کر دیو جواب
	منجہ کوں	ع وہ جیوں منجہ کوں آئی ترنگ
	ہوں کوں	ع علم تبی جانوں ہوں کوں

اضافی حالت :

میرا	ع میرا جیوں کہوں ہوں جب	(مثال نہیں ملی)
میری	ع کہے کہ ہوں ہوں میری ٹھانہ	
میرے	ع یہی بچن لکھ میرے بھاگ	

ظرفی حالت :

منجہ مانہ ع اتنی سان تو ہے منجہ مانہ

ہم منہ ع ہم منہ حادث علم ہیچ

طوری حالت :

منجہ (سے) ع سمجھے ہو منجہ کہو سوتیوں (مثال نہیں ملی)

(ب) ضمائر مخاطب :—

فاعلی حالت : واحد جمع

تو ع تہ تو پہلوں حق کوں پاے تم ع کرو سو یو جب دعوت تم

تیں ع سمجھا تیں جگ کا احوال تمہیں ع جہاں تمہیں تہ وہی سو جان

مفعولی حالت :

تجھے ع خدا تجھے سمجھاوے بات تمہیں ع تمہیں لباس لہن تیوں

تونجہ، تونج

اضافی حالت :

تیری ع تیری قید نہیں توں جاں (مثال نہیں ملی)

ظرفی حالت :

تجھ ماں ع تجھ ماں ہوں توں دیکھ اوس مانہ (مثال نہیں ملی)

(ج) ضمائر غائب :—

فاعلی حالت :—

وہ ع اقرب شہ رگ تھیں وہ جاں وے ع وے خالق ہے نوا نیاے

وے ع وے پگڑی جب لیہ اتار اون ع اون چیتاوے اور بھی مت

انھوں ع انھوں پالکی تہاں منگاے

وے ع سوتے سب نس وے گل بانہ

مفعولی حالت :—

اس کوں ع تو ہیچ اوس کوں صفت سو ہوے اونہیں ع پوچھیا اونہیں سوا کیس بار

اوس کوں ع اے سب اوس کوں جے چھت ذات تن کوں ع پیچھل تن کوں دودھ پلاے

تاس ع یہ بھی نہیں قابلیت تاس تنھوں کوں ع دیا شراب تنھوں کوں سوے

تس کوں ع ناؤں محمد تس کوں دیت ان کوں ع ان کوں تہا یہ علم کال

اوس ع جے جیسا اوس جانے تیوں
تس ع آپ سو آپس بسر یا تس

اضافی حالت :

اوس کا ع ظاہر علم سو اوس کا ناوں اونہہ کا ع سبع مثالی اونہہ کا ناوں
اوسی ع اوسی دوستی کر قبول انہہ ع انہہ پچھیں مولود سو تیں
ان کا ع عقلی پن ان کا ہر ٹھانہ

طوری حالت :

تس تھیں ع تس تھیں قلب کوں کہیا جائے ان تھیں ع ان تھیں میں سپنا دن رات
تن تھیں ع تن تھیں پھوٹ دکھاے گلال

مذکورہ بالا ضمیروں سے متعلق دوسرے ضمیری کلمات

اپنیں ع جب لگ اپنیں پائیں مراد
آپس ع تب آپس ناظر کہلاے
آپیں ع توں آپیں پڈھ ہوئے کتاب وغیرہ

ضمیر موصولہ :۔

فاعلی حالت : واحد جمع

جنھیں ع جنھیں ٹٹولیا دم کے پاس جن ع جن اس دیکھیا گئے سو کھوئے
جنھوں ع جنھوں منجسے سکھلایا دین

مفعولی حالت :

جسے ع جسے ثواب اوسیچ عذاب (مثال نہیں ملی)
جس ع مطلق کلی کہیں نہ جس

اضافی حالت :

جس ع بغدادی جس چتر کلاہ (مثال نہیں ملی)

ظرفی حالت :

جس ع توہب جس مرتبے سوذات (مثال نہیں ملی)

طوری حالت :

جس تہیں ع جس تہیں ہوں آپس کوں پاے جن تہیں ع جن تہیں منجہ دل ہوا یقین

ضمیر موصولہ کی دوسری مثالیں :—

جو ع جو دیکھے سو مول بڑھاے

جسے ع ارض سما منہ جسے نہ سماۓ

جسے،سو ع نفی کریں یا کر اثبات عین مراد سو شئے جسے ذات

(ہ) ضمیر استفہامیہ :—

فاعلی حالت : واحد جمع

کن ع اون منہ کن پکڑیا نانہ (مثال نہیں ملی)

مفعولی حالت : (مثالیں نہیں ملیں)

اضافی حالت : واحد جمع

کس ع عرف نعمہ ذات سوکس کتھوں کے ع برن کتھوں پڈیا پاس

ظرفی حالت :

کس منہ ع پن جب کس منہ دیا چھپاۓ (مثال نہیں ملی)

طوری حالت : (مثالیں نہیں ملیں)

(و) ضمیر اشارہ :—

اس ع دیکھے اس مرتبے سو آن

اس ع اس کھپاسی برباد

اسی ع اسی روح ارواح تمام

(ز) ضمائر تنکیر :—

کوے	ع	اے وجود میں جسے کوے
کس کی (کسی کی)	ع	کس کی چھت پر چھتا نہ سوے
کچھ	ع	منجہ مقدار صفت کچھ آے
کچھو	ع	سنیں کچھو نہ کیجئے تنگ
ہرٹھا ہر	ع	جب یہ چھت ہر ٹھاہر پائے
کو	ع	پن کو صفت نہ اپڑے ثانہ
کوئی	ع	پایں جواثرے کوئی صفات

(ح) صفات ضمیری —

صفات مقداری :

اوتناں	ع	اوتناں اوسے مراتب ہوے
جتناں	ع	جتناں اینہاں سکے رہ کوے
جتیں	ع	جتیں جنوں گنو عذاب
تیتی	ع	رہیں خدا سوں تیتی بار
کیتی	ع	ہے موجود سو کیتی شان
تتنا	ع	تتنا عاشق کوں بس ہوے

صفات ذاتی :

ایسی	ع	ایسی بھانتیں رنگ ملاے
جیسا ، تیوں	ع	جسے جیسا اوس جانے تیوں
ایسا	ع	ایسا بوجھ کرے انکار
ویسا	ع	ویسا دیہ جواب سوتب

ان کے علاوہ دوسرے الفاظ یہ ہیں :—

ہر افراد ع صحت مانگے ہر افراد

ہر ہر ع جنری سو ہر ہر مانس مانہ

بعضوں ع بعضوں دیکھیے روح کاس

ہجوں خ دیبا جواب ہجوں ہے خام

چھیلا(آخری) ع چھیلا ایک تعیں جویں

کیاں شاناں ع عالم چھت کیاں شاناں جاں

پچھیں ع پچھیں اوسکی تنزلات

(۵) افعال لازم ومتعدی :

(الف) افعال لازم ومتعدی کا اندازہ مندرجہ ذیل مثالوں سے لگایا جاسکتا ہے -

دیکھن جائے ، کہلائے ع جیوں آرسی دیکھن جائے + تب آپس ناظر کہلائے

پائے ، دکھاے ع چھت وجود سو موج پاے + اورگھوڑاموجود دکھاے

سکھلایا ع جھنوں منجیے سکھلایا دیں + جن تھیں منجہ دل ہوا یقین

(ب) فعل ناقص کی مثالیں

راکھوں ع محلدار کر راکھوں پاس

باسوں ع کپڑے باسوں تیل لگاؤں

چھانٹوں ع چھانٹوں پھول اور پان کھلاؤں

(ج) فعل کی امری صورتیں :

(۱) علامت مصدر کے حذف کرنے کے بعد

لکھنا سے لکھ ع یہی بچن لکھ میرے بھاگ

دیکھنا ، بچارنا ، دیکھ ، بچار ع تیسوں ہوں ہوں مل کر دو چار

کی ہوں ایکچ دیکھ بچار

(۲) جمع مخاطب میں ایک واو کا اضافہ :-

آؤ پاؤ سے اقراہ کتابک اس بھانت آؤ کفی بنفسک معنی پاؤ

دیکھو ع دیکھو انکھیاں میچ سو تب

(۳) امر کے بعد "ے" کے اضافہ سے مضارع اور امر کا مفہوم پیدا کیا ہے۔

مت بوجھیے ع مت بوجھیے ہے چھو کر داد

پائے ع جو کچھ خطا تو اس منہ پائے

کیٹیے ع گھاٹ سونے کا کیٹیے جیوں

(۴) صورت ج میں بعض جگہ "ی" جیم سے بدل دی ہے۔

کیجیے ع دوی سمجھ کر کیجیے سیر

دیجئیے ع وہ دیجیے جسے کرے سوال

(۵) امر کے بعد جمع مخاطب میں یو کا اضافہ۔

لیو ع دوجا نانوں سو لیو تب جان

دیو ع نہ دیو زمانیں کوں تم گالی

(د) **مضارع کی صورتیں :-**

(۱) امر کے بعد ے کا اضافہ۔

مانے ع کبھیں نہ وہ مانے یہ بات

بسارے، رکھے ع رکھے بسارے یہ استاد

(۲) امر کے بعد "وے" کا اضافہ۔

دکھا وے ع جھت کا نور دکھا وے تب

آوے ع دل منہ آوے یہ مشکل

ہلاوے ع روح ہلاوے کیوں من آن

پاوے ع ہب تہیں صفت سو پاوے جانہ وغیرہ

(۳) صورت «ب» بلحاظ جمع۔

کہاویں ع یہ پہیریں اور کہاویں ٹہور

آویں ع جانے وہ بھی آویں نانہ

لیویں ع خوب محمد لیویں نام

(۴) صورت «ا» بلحاظ جمع۔

بندھایں ع جہاں وہم کے پاو بندھایں

لکھایں ع صورت اس اس بھانت لکھایں

(ھ) ماضی :-

(۱) ماضی مطلق بنانے کے لئے اردو کے قاعدے کے خلاف بجائے «ا» کے

(الف) یا کا استعمال

دھریا ع جو ساسو دھریا تس کا نانوں

پوچھیا ع معشوقیں اوس پوچھیا تب

(ب) زائد ی کا استعمال۔

دیبیا ع دیبیا جواب ہجوں ہے خام

(۲) جانا سے ماضی بنانے کا وہی قاعدہ خوب ترنگ میں ملتا ہے جو اردو میں مروج ہے۔

جانا سے گیا ع کنہ تہیں آیا گیا سو کانہ

جانا سے گئی ع کنہ تہیں آئی گئی کنہ سوے

(د) ماضی شرطیہ۔

ماضی شرطیہ اردو ہی کے قاعدے سے بنی ہے مگر خوب ترنگ میں اسکی بیشتر

انفی صورتیں ملتی ہیں مثلاً۔

پاتیں ع پھر پاتیں چھت ذاتج پاے

کرتیں ع یونہیں کرتیں جن اک دوے

غیر انفی صورتیں۔

ڈھونڈتے ع اسے ڈھونڈتے آپس کھوے

اڈتے ع چتریں مور سو اڈتے آن

(٦) بعض مصادر کی ماضی خلاف قاعدہ آتی ہے مثلاً لینے، دینے کی ماضی لیتا، دیتا۔ اس کا استعمال دکنی، گجری اور پنجابی مین بھی پایا جاتا ہے[1]۔

کیتا = کیا ع ہور یہ کیتا عرض تمام

دیتا = دیا ع بھر دیتا اوس اپنیں ہاتھ

(۷) مستقبل:-

مستقبل بنانے کا اندازہ مندرجہ ذیل مثالوں سے لگایا جاسکتا ہے:۔

۱۔ سمجھیگا ع تو سمجھیگا یقین سو آن

دکھلا دیگی ع صفا سو دکھلا دیگی سوے

دھراوینگے ع ہر مرتبے سو اس کے نانوں اور دھراوینگے سب ٹھانوں

ملیگا ع پرتک خواب ملیگا سوے

"گا" کی علامت کے سوا مستقبل کی ایک اور علامت ملتی ہے۔ یعنی امر کے بعد "ہ" کا اضافہ یہ صورت پوربی میں پائی جاتی ہے۔ مثال:۔

دیہ (دیگا) ع وجود اضافی دیہ جلاے

لیہ (لیگا) ع وے پگڑی جب لیہ اتار

(۸) گا حال کے معنی بھی دیتا ہے۔ اس کا استعمال اب اردو تحریر میں نہیں ملتا۔ مگر

۱۔ پنجاب میں اردو، طبع سوم ص ۱۰۴۔

عوام کی بول چال میں اب بھی سنائی دیتا ہے۔ ویسے قدیم اردو اور پنجابی میں اسکا استعمال ہوتا رہا ہے[1]۔

«سنی ہے» کے لئے «سنی ہویگی» (شکیہ اقراری) ؎

جو سا پھرے کچھ یہ نہیں دور
سنی ہویگی بات مشہور

«باقی ہے» = «باقی رہوے گی» ؎
نپی فلاں بناں کر اب
ہوں مطلق رہو گی تب

(۹) فعل ناتمام میں «ا» کا حذف مثلاً۔

دیکھت ع صبر نہ رہوے دیکھت بار
کہت ع آہ کہت بھر راوے جہال

فعل کے ساتھ «کر» کا استعمال

جوں آرسی کوں کر دیکھ یہ آ گیں کر کہوں یہ بیکھ

(۱۰) فعل مطلق مفعول۔

ع بھریاں گلالاں ہیں تس ٹھانہ
ع جس مقصود کہی میں بات
ع جیوں دو شمع جلتیاں دور

(۱۱) مرکب افعال

اٹھ بیٹھت ع صفتوں سنہ اٹھ بیٹھت بار
بھوک کہنا ع بھوک بھوک کیا کہوں تکرار
جانیا جاے ع تو ایکل‌پن جانیا جاے
جایو ناں تج ع جایو ناں تج یوں من لیکھ

---

۱ ـ پنجاب میں اردو ص ۹۹۔

خوبیں سمجھیا ع توں خوبیں سمجھیا اس شان
دیا چھپاے ع پن جب کس منہ دیا چھپاے
نہ کیجو دیکھ ع یوں انکار نہ کیجو دیکھ

(۱۲) حالت ظرفیہ میں « ین » لفظ کے آخر میں لگا ہوا ملتا ہے :
ع ایک چکا ہو پھیری کھائے + وہ پانیں حمامیں جائے
ع یوں وحدت بچ کریں قیاس + یاسیں دو نسبتاں سوتاس
مذکورہ بالا حالتوں کا مخصوص استعمال دکنی اور پنجابی میں بھی ملتا ہے :

(۱۳) خلاف قیاس جمع :
دو کی جمع دوہوں ع عدم وجود دوہوں اک حال
چار کی جمع چھوں ع چھوں دسوں میدان چھنٹاویں
اسکی مثال پنجابی اور دکنی میں بھی ملتی ہے -

(۱۴) جب ہم مصدر کو منصرف کرنا چاہتے ہیں تو اردو کے مروجہ قاعدے کے لحاظ سے مصدر کے آخری حرف « الف » کو « ے » سے بدل دیتے ہیں - مثلاً نکلنا سے نکلنے ، جانا سے جانے وغیرہ ، بنالیتے ہیں - اس قاعدے کا استعمال خوب ترنگ میں بھی ملتا ہے -

(الف) دینا سے دینے ع ہاتھ جیولے آے گرھاک + جیو دینے کا بھی نہیں باک
جانتا سے جانے ع حق ہور خلق نہ جانے اس + مطلق علم نہ اُمڑے تس

(ب) خوب ترنگ میں اس کی انفی صورتیں بھی ملتی ہیں :
ع ایکس علم سو کہنیں مانہ
ع پن اک فعل سو کرنیں مانہ

(ج) تاہم خوب ترنگ میں اس کا ایک اور قاعدہ بھی ہے - یعنی مصدر کے آخری

حرف « الف » کو اسی مقصد سے گرا دیا گیا ہے ۔ مثلاً :

ع جنہ محسوس سو دیکھن جائے

ع تم مکھ لاگن کے سرلائے

(۱۵) یوں ایسے مصادر ہیں جو گوجری اور اردو دونوں میں ملتے ہیں ۔ لیکن کچھ ایسے بھی ہیں جو موجودہ گجراتی اور قدیم گوجری کے علاوہ دکنی وپنجابی میں ملتے ہیں۔

امڑنا ۔ ایمڑنا = پہونچنا ۔ دکنی وپنجابی میں اس کی مشکل انپڑنا ہے ۔

ہوہں تعین منہ سب ناوں + تو کیوں امڑے کہہ تس ٹھانوں

پچھاننا ۔ پہچاننا ع جو ہر اس منہ حرف سو جان + تہاں عرض اعراب پچھان

بلگنا = ایک شے یا جسم کا دوسری شے یا جسم سے ملنا = سٹنا

ع بلگے کے وے چھت سنگھات

اُچانا = اٹھانا ع دوجی طرف وجود دکھائے + یہی امانت بھار اُچائے

لینا = پکڑنا ع جیوں جنہ چھپی پتھر منہ آگ + کیوں رہتی ہے لہیں نہ لاگ

(۱۶) فعل سے اسم بنانا :

بوجھناں = بوجھنے کی قوت ع بوجھے بوجھناں تس جو ہوئے

جاگتی = بیداری ع یہ ہے موت جاگنتی باج

کہیا = کہا، کہیا ع کہیں کہ اتنا کہیا مان

گھومن = گرداب (گھومنا سے) ع گھومن لہر پہوے کیوں

(۱۷) مرکب الفاظ :

۱ ۔ کبھی سالم اور کبھی غیر سالم میں « پن »، « پناں »، « نیں »، « یا »، « پا » کے لاحقے کا اضافہ کرکے ایک مرکب لفظ بنایا ہے ۔ اور اس سے اسم مطلق کا کام لیا ہے ۔

(الف) پن کا لاحقہ

اندھلا پن = اندھلا + پن = کوری ع اس بھانتیں اندھلا پن دین

بڈپن = بڈ + پن = بڑائی ع اس بڈپن سوں بڈتس ٹھانہ
ننھپن = ننھ + پن = لڑکپن ع یہ ننھپن کی عادت ہووے

[ب] « پنا » کا لاحقہ
جان‌پنا = جاننا ع چھتا چھت بتی ہوا جان پنا خوب چھت سوں تو ملتاج نہیں

[ج] « پناں » کا لاحقہ:
اندھل پناں — اندھیرا ع اندھل پناں نہیں حق ہے جانہ
لانب پناں = لمبائی ع لانب پناں بھی تسی سنگھات
ہوں پناں = خودی ع عین ایک ہوں پناں سو ہوے

(د) « پنیں » کا لاحقہ:
جان پنیں = علم ع علم سو جان پنیں کا نانوں
ذات پنیں = وجودذات ع ذات پنیں منہ پای نہ جاے

(ہ) « پا » کا لاحقہ:
اکلاپا = وحدت، تنہائی ع دکھ کی جد اکلا پا مان

۲ ۔ « دار » کے لاحقہ سے اسم فاعل بنانا
پردادار = ع دل کا پردادار ہوبیس

۳ ۔ اسم فاعل کرنہار [کرنے والا] کے لاحقہ سے ایک دوسرا اسم‌فاعل بنانا
روشن کرنہار ع نانوں دھریں روشن کرنار

۴ ۔ حاصل مصدر میں وک کے لاحقہ کے اضافے سے اسم بنانا:
پانا سے پاوک = پانے والا ع اس دکھ پاوک کے تن جھال
جینا سے جیوک = جینے والا ع سبب ترور ہور جیوک ذات

(۵) «ل» کا لاحقہ

تبل ع کن کے امر تبل جگ پاوے

آگل ع آگل بیٹھی کہاں پکاے

(۶) «لا» کا لاحقہ

چھیلا ع چھیلا ایک تعین جوں

(۷) «نا» کا لاحقہ

ناچار ع جو ہوے وقت ناچار

(۸) «ان» کا سابقہ

ان دیکھ ع ہوں معتقد ہوا ان دیکھ

(۹) «ہار» کا لاحقہ لگا کر اسم فاعل بنایا ہے :-

آون ہار = آنے والا ع جیوں فرزند ہوے آون ہار

اچکن ہار = اچکنے والا ع امر نہی کا اچکن ہار

جاگن ہار = جاگنے والا ع ہوں مطلق سو جاگنہار

(۱۰) «نہار» کے لاحقے سے اسم فاعل بنایا ہے :-

سنتہار = سننے والا ع ہب تہیں بھاہو سنتہار

(۱۱) دو اسموں کی یکجائی سے مرکب لفظ بنانا :-

۱۔ آبدار خاناں ع آبدار خاناں ہے تس مانہ

۲۔ مکھ پونم ع مکھ پونم گھٹ ہوا سو بیچ

۳۔ پانیں پرب ع پانیں پرب بھری جیوں کوے

(۱۲) عربی کے مرکب لفظ :-

یوں تو پوری مثنوی میں جگہ بجگہ کلام پاک اور احادیث وغیرہ کے مختلف الفاظ

یا ان سے متعلق تلمیحیں ملتی ہیں۔ مگر بعض مقامات پر خالص ترکیبیں بھی نظر آتی ہیں۔

ابوالارواح	ع	ای ابوالارواح سو جان
فی الآفاق	ع	آیتہ فی الآفاق سو دیکھ
موج البحرین	ع	یہ مرج البحرین سو جان

(۱۸) دکنی "چ" کے مقابلہ میں اسی کے معنوں (ہی) میں زائد "ج" کا استعمال :۔

آشناج	ع	آشناج تھا ہم منہ سوے
انسانج	ع	نطق کو ہے انسانج مانہ
جان پناج	ع	یہ تو جان پناج نہ ہوے

ساتھ ہی دکنی "چ" کا بھی استعمال کیا ہے :۔

کدہینچ	ع	وے کدہینچ منداوے مانہ

(۱۹) تکرار الفاظ :۔

اس اس	— آپس بوجھے اس اس شان
بھوک بھوک	— بھوک بھوک کیا کہوں تکرار
دور دور	— دور دور دریشے تھیں جاے

(۲۰) اعضائے جسم :۔

ہتھیلی	— الف ہتھیلی پر لکھ دیکھ
بانہ	— بانہ گلے منہ باہی نان

(۲۱) یائے مخلوط کا استعمال قدیم زبانوں کے علاوہ اردو، پنجابی اور گوجری میں بھی ملتا ہے۔ اردو میں اس کا استعمال دو چار الفاظ کیا اور کیوں وغیرہ کے سوا نہیں ملتا۔ گوجری اور پنجابی میں افعال والفاظ کے ساتھ اکثر آتی ہے

اور اس کا تلفظ حرف ماقبل کے ساتھ مخلوط ہوکر پیدا ہوتا ہے۔ گوجری کی مثالیں یہ ہیں :۔

لیائے　　ع　لیائے بھیس بھروپا جب

سمجھیا　　ع　سمجھیا اینہاں صفت کا پھیر

چتریا　　ع　چتریا سو کاتھذا بونٹھ

اردو اور پنجابی کی طرح گوجری میں بھی یائے مخلوط کا استعمال غیر زبان کے الفاظ کے ساتھ ہوتا ہے مثلاً :۔

دریا = درئیے　ـــہ　دور دور دریا تھیں جایے　　ایسا دور کہ بوند دکھائے

دو = دویے　ـــہ　پن اک وقت میں یہ دویے　　عدم وجود اضافت ہویے

(۲۲) محاورے :۔

بول تھوڑا بوجنا = کم سمجھنا　　ع　مت بوجھے یہ تھوڑا بول

تل تل پھرنا　= ہر آن بدلنا　　ع　تل تل منہ رنگ پھرتا جائے

درگہ جوڑنا　= مؤدب کھڑے رہنا　ع　عشق کھڑا تنہ درگہ جوڑ
تہاں نقیب طلب کے کوڑ

کھوڑ کرنا　= اعتراض کرنا
عیب نکالنا　　ع　تیوں ہیں کھونگا کریں نہ کھوڑ

(۲۳) عاطفہ « اور » کی صورتیں :۔

انیں　　ع　ہے تو اب انیں عادل

اور　　ـــہ علم حضوری ہے اس ٹھور　　ایتھاں دلیل نہیں کچھ اور

نی　　ع　صفائی لہراں نسبت دوے

نے　　ع　جیسے کے آٹھ نے چھوں کا داؤ

نیں　　ع موم بتی جیوں جلے نیں روے

ہور ع ہور اپس کوں پاوے حد

(۲۴) «میں» کی صورتیں:

ماں ع وہ اپنیں ذاتیج چھاج ★ ذات نہ وہ چھت ماں محتاج

مانجہ ع ماے لطیف سو مانجہ کثیف

مانہ ع اتنیں سان توہے منجہ مانہ ★ کہاں سو یوسف نے ہوں کانہ

مانہیں ع تو ہوں اک ہوں مانہیں دیکھ

منہ ع سارے نسخے منہ یہ بات

منیں ع .... سوتوجھاڈ پنیں منیں اور رھیا

مہیں ع قید مہیں آ مطلق نور

میں ع پانچ مراتب میں فی الحال

مینیں ع گھر مینیں سانہیں بسلاے

(۲۵) گجراتی میں علامت فاعل «نے» کی جگہ پر «ے» کا ماترا بڑھا دیا جاتا ہے خوب ترنگ میں اس کی انفی صورتیں ملتی ہیں۔

ابراھیمیں = ابراہیم نے ع ابراھیمیں دیکھیا جانہ

سکندریں = سکندر نے ع سکندریں تب دیا جواب

(۲۶) حرف جار «سے» کی مختلف شکلیں:

تھے تھینج (تھے × نج) ع خدا تو ساروں تھینج غیور

تھیں ع بگت سو اس تھیں سمجھی جاے

ستہ ع فعل صفت ستہ کرے سو حق

ستیں ع خوب ذھوپ چھتی تپتن ستیں کام ایک تبی کیتی کام کئے

سیتیں ع یوں جیو سیتیں کیا گمان

(۲۷) حروف جار کا عدم استعمال :

قدیم ہند آریائی زبانوں کی طرح گوجری میں حروف جار کا استعمال بہت کم کیا جاتا ہے ۔ خوب ترنگ میں بھی اس کا استعمال ہمیں کم ہی ملتا ھے :

اوس آگیں (اس کے آگے) ع جیو کی بات اوس آگیں ہوے

دل پیچھل (دل کے پیچھے) ع وہ دل پیچھل دیوے بول

رشکوں چھٹے (رشک، سے بگڑے) ع تب رشکوں چھٹکے محبوب

(۲۸) "ڈ" کا استعمال :

اڈاے ع دریشے کے چھن باو اڈاے

او ڈای ع بحری ایک اوڈای تانہ

پڈھانے ع الف الف بے بیچ پڈھانے

سینڈھی ع حق کی سینڈھی اینہاں مجاز

ہاڈ ع تس منہ ہاڈ نہ چمڑی کوے

(۲۹) "ن غنہ" کا زاید استعمال :

آگیں بجائے آکے ع آگیں کہوں گا کر تفصیل

توں ،، توں ع توں صورت حق معنی پاؤ

پانت ،، پات ع پیڈ، ڈال اور پانت سواب

ہلنیں ،، ہلنے ع سن ہب ہلنیں چلنیں باج

(۳۰) "ن" کا حذف :

امڑے بجائے امڑیں کے ع یوں امڑے کے سبی صفات

ما ،، ماں ع باپ علم ما عمل پچھان

(۳۱) ہائے ہوز (ہ) مفتوح کو الف سے ظاہر کیا ہے :

اندازا بجائے اندازہ		ع اندازا کھر جاوے کیوں
فرشتا ،، فرشتہ		ع کرے فرشتا گدزنہ نانہ
کعبا ،، کعبہ		ع ہے کعبا جگ کا قبلاج

(۳۲) وزن یا زور دینے کے لئے ی کا زائد استعمال :

اجیال بجائے اجال	ع تو ہوں اک ہوں جیوں اجیال
سینسار ،، سنسار	ع دل پت جیت چلے سینسار
کیتب ،، کتب	ع پچھیں کیتب نہ دیکھیں کوئی

(۳۳) عام تلفظ کے لحاظ سے عربی وفارسی الفاظ کا غلط استعمال :

بیدے بجائے بیضے	ع بیدے دھر ما لے منہ آپ
پلیت ،، پلید	ع پلیت کرتا ہے ہر حال
رجو ،، رجوع	ع چھانہ تمام رجو تس دس
کیلی ،، کلید	ع کھوے گئی پن کیلی تس
کلف ،، قفل	ع جیوں کلف دینا ہوے تس

(۳٤) وزن کے لحاظ سے غلط تلفظ اور املا :

حُسَنُ بروزن دُلہَن بجائے حُسْن	ع طرفوں فوج حُسنَ رنگ ہوے
عَرَشْ ،، عَطَش ،، عَرْش	ع کہیں عَرَش ثانی اس آج
کُفُرَ ،، دُردَ ،، کُفْر	ع ہاے ہاے یہ کفر گناہ

(۳۵) مختصرات :-

ات	= اتی ، اتنا	ع چریا ٹٹو سو دبلا ات
بُہ	= بہت	ع چنچل من بُہ بھریا چھند
سمُند	= سمندر	ع نیہ سمند چڑہ آیا جوش

شہ = نوشہ، دولھا سے نوی بیاہی جیوں عارس ہوے
شہ دیوے جسے مانگے سوے

(۳۰) ترجمے :-

انصاف کرد = انصاف کیا	ع	سب درگاہ کیا انصاف
بجان فکر بکن = خوب غور کرنا	ع	فکر کرو ٹک جیوں سوں تم
تیر زدن = تیر مارنا، تیر چلانا	ع	بھنوان دھنگ دھر ماریں تیر
خیال بستن = خیال باندھنا	ع	اس کا دھیان سو سر منہ باندہ
صورت گرفتن = صورت پکڑنا، اختیار کرنا	ع	صورت پکڑ او جال دکھاے
نفی کردن = انکار کرنا	ع	نفی فلاں پناں کر اب

دیگر فارسی مصادر وغیرہ کے ترجمے بھی اس مثنوی میں ملتے ہیں۔

(۳۱) ہندوستانی لسانیات (ص ۱۰۲) میں ڈاکٹر زور نے گوجری کے سلسلہ میں تحریر کیا ہے کہ دکنی اور شمالی ہندوستانی کے مقابلہ میں بعض الفاظ کا ارتقا گوجری میں علیحدہ طور پر ہوا ہے۔ اس کی کچھ مثالیں خوب ترنگ میں بھی ملتی ہیں

دکنی و شمالی	گوجری		خوب ترنگ کی مثالیں
تھکنا	تھاکنا	ع	تھاک پڑے آ مسجد مانہ
کل	کال	ع	کہیا میں مغرب کوں کال
لگنا	لاگنا	ع	تالی لاگے کی اس مس
گاہک / گراہک	گرھاک	ع	ہاتھ جیو لیے آے گرھاک

(۳۲) ڈاکٹر زور نے مذکورہ کتاب میں گوجری کی خصوصیات کے بیان میں (ص ۱۰۲) تحریر کیا ہے کہ بعض الفاظ کے متعلق بھی گجراتی تحریروں میں عجیب مواد حاصل ہوتا ہے مثلاً :-

(۱) سوے (سب) (۲) داؤن (دامن) (۳) چھال (چھانوں)

(۴) دوہوں (دونوں) (۵) آدو (آدھا) (۶) بروپا (بہروپیا)
(۷) کلف (قفل) (۸) پلیت (پلید) (۹) کھونا (کونا)
(۱۰) الکی (الگ)

سوائے سوے (سب)، داؤن (دامن) اور چھاں کے مندرجہ بالا الفاظ خوب ترنگ میں بھی ملتے ہیں۔

یونس اگاسکر

مسلم کوکنی میں عربی فارسی الفاظ

۱۹۶۱ء کی مردم شماری کے مطابق ریاست مہاراشٹر میں ۱۸، ۵۳، ۹۵، ۳ (تین کروڑ، پچانوے لاکھ، ترپن ہزار، سات سو اٹھارہ) آدمی بستے ہیں اور ۴۵۴ (چار سو چوّن) بولیاں بولتے ہیں۔ مردم شماری کی تعریف کے مطابق یہ ۴۵۴ زبانیں بولنے والے افراد نے یہ زبانیں (یا بولیاں) اپنی ماؤں سے ورثے میں پائی ہیں یا گھر کے دیگر افراد سے سیکھی ہیں۔ ان میں مراٹھی کو اپنی مادری زبان لکھوانے والوں کی تعداد ۳۴، ۳۳، ۰۲، ۳ (تین کروڑ، دو لاکھ، تینتیس ہزار، چونتیس) ہے۔ ان میں وہ لوگ شامل نہیں ہیں جنھوں نے مراٹھی کی کسی بولی یا بولی کی ذیلی یا فرقہ جاتی شاخ کو اپنی مادری زبان بتایا ہے۔ کرسچین عموماً اپنی زبان گوانی (Goanese) یا کونکنی لکھواتے ہیں جس کا علاقہ پنجی سے کاروار تک پھیلا ہوا ہے۔ ۱۹۶۱ء کی مردم شماری میں "گوانی" کو اپنی مادری زبان لکھوانے والے ۳۵۶۷ افراد ہیں جبکہ "کونکنی" کو ۸۱۰، ۱۰، ۲ لوگوں نے اپنی مادری زبان بتایا ہے۔ لیکن یہ سب کے سب کرسچین نہیں ہوسکتے۔ ان میں کوکنی مسلمانوں اور ہندوؤں کی قابل لحاظ تعداد شامل ہوگی لیکن اس کا تعین کرنا ممکن نہیں ہے۔ نیز کوکن کے مسلمانوں میں اردو کو اپنی مادری زبان بتانے کا رجحان پایا جاتا ہے، کیونکہ ان کی اکثریت (Bilingual) ہے، اس لئے کوکنی بولنے والے مسلمانوں کی تعداد کتنی ہے؟ یہ سوال محتاج جواب رہ جاتا ہے۔ البتہ یہ دعوا بلا خوف تردید کیا جاسکتا ہے کہ کوکن کے تین اضلاع تھانہ، قلابہ اور رتنا گیری نیز بمبئی اور اکناف بمبئی میں بسنے والے کونکنی مسلمانوں کی اکثریت کی مادری زبان کوکنی یا مسلم کوکنی ہے جو مراٹھی کی ایک فرقہ جاتی بولی (class dialect) کی حیثیت رکھتی ہے۔

مسلم کوکنی پر عربی فارسی اثرات کا جائزہ لینے سے قبل مراٹھی کے لسانی جغرافیے میں اس کے مقام کی تعیّن ضروری ہے۔ جہاں تک مراٹھی کی علاقائی تقسیم کا سوال ہے گریرسن نے اس کی چار بولیاں تسلیم کی ہیں۔

It will be sufficient to mention here the four main dialects, viz., Dešī, Konkan Standard, the Marāṭhī of Berar and the Central Provinces, and Kōnkanī.

Linguistic Survey of India, Vol. I Part I p.p. 143

گریرسن کے نزدیک مراٹھی کی سب سے ممتاز بولی « کونکنی » ہے جو جنوبی رتناگری کے تعلقے راجاپور سے آگے کاروار تک بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ شمالی کوکن میں دمن سے لے کر دیوگڈھ تک (بہ شمولِ تھانہ، قلابہ، شمالی رتناگری اور بمبئی) بولی جانے والی زبان کو معیاری مراٹھی سے قربت کی وجہ سے وہ (Kokan Standard) کے نام سے پکارتا ہے[1] مقامی باشندے (Natives) اس بولی کو دوشاخوں میں تقسیم کرتے ہیں ایک برہمنوں کی بولی دوسری مسلمانوں کی بولی:

The Marāthi of the Konkan north of Ratnagiri is very nearly the same as the standard, but natives recognise two dialects, one spoken by the Brāhmans, and another spoken by Musalmāns. op. cit. pp. 143.

گریرسن کے مندرجہ بالا بیان سے واضح ہے کہ مسلمانوں کی کوکنی دیگر فرقوں اور طبقوں کی بول چال کے مقابلے میں ایسی مابہ الامتیاز خصوصیات کی حامل ہے جن کی بنا پر مقامی باشندے اسے ایک الگ شاخ قرار دینے کا رجحان رکھتے ہیں۔ ایسی نمایاں خصوصیات لب ولہجہ اور ذخیرۂ الفاظ میں زیادہ پائی جاتی ہیں اور ان کا دائرہ صرف شمالی کوکن تک محدود نہیں ہے بلکہ جنوب میں جنجیرہ اور بھٹکل (جو خالص « کونکنی » کا علاقہ ہے) تک پھیلا ہوا ہے۔ گریرسن نے Kokan Standard اور Konkanj

---

۱ - ملاحظہ ہو « لسانی جائزۂ ہند » جلد ہفتم - بار دوم - موتی لال بنارسی داس - اس مضمون میں درج شدہ حوالے اسی ایڈیشن سے لیے گئے ہیں -

کے ناموں سے جن دو بولیوں کا تذکرہ کیا ہے انہیں موجودہ دور میں شمالی کونکنی اور جنوبی کونکنی کہہ کر یاد کیا جاتا ہے۔ پیشوں اور ذاتوں کے اعتبار سے ان دونوں بولیوں کے متعدد روپ نظر آتے ہیں جنھیں خود گریرسن Minor Dialects کا نام دیتا ہے۔ مسلم کوکنی انہیں میں سے ایک ہے اور اس کا رشتہ شمالی کوکنی (نونِ انفی کو قصداً حذف کر دیا گیا ہے کیوں کہ زیادہ مروّج تلفظ یہی ہے) سے جنوبی کوکنی کی بہ نسبت زیادہ گہرا اور استوار ہے۔ شمالی کوکنی کی پانچ ممتاز ذیلی شاخیں جو جغرافیائی وتہذیبی اثرات کی وجہ سے وجود میں آئی ہیں، حسب ذیل ہیں:

۱۔ دمنی — دمن، سنجان، بلساڈ اور ڈہانو اس کے مرکزی مقامات ہیں لیکن بسین تک اپنا اثر رکھتی ہے۔

۲۔ گھاٹی — کوکن پٹی سے متصل سہادری کے بھورگھاٹ اور پنویل، اُورن، مہاڈ وغیرہ میں رائج ہے۔

۳۔ بان کوٹی — بانکوٹ کی مرکزی حیثیت کی وجہ سے اس نام سے مشہور ہے۔ تعلقہ منڈن گڈھ، جنجیرہ، مروڈ، مہسلہ، شری وردھن اور ہرنئی تک اس کا سکہ چلتا ہے۔ گریرسن نے اسے مسلمانوں کی بولی بتایا ہے۔

۴۔ ماؤلی — اس کا علاقہ شمالاً جنوباً بان کوٹی سے متوازی اور سہادری سے متصل ہے۔ مہاڈ سے آگے کھیڈ اور چپلون تک ماؤل کھورے میں بولی جاتی ہے۔

۵۔ سنگمیشوری — رتناگری ضلع کے دیورکھ تعلقے کے باشندوں کی بول چال اس زبان کا معیاری روپ ہے۔ جیسے گڈھ سے راجا پور تک اس کی سرحد پھیلی ہوئی ہے۔ شمالی وجنوبی کوکنی کے درمیان ایک کڑی کی سی حیثیت رکھتی ہے۔

ان پانچ ذیلی بولیوں کے جغرافیے کا جائزہ لینے سے واضح ہو جاتا ہے کہ شمالی کوکنی اس سارے علاقے کی بولی ہے جیسے تھانہ، قلابہ اور رتناگری ان تین

اضلاع پر مشتمل کوکن پٹی کہا جاتا ہے اور جس میں بمبئی کا ساحلی علاقہ بھی شامل ہے۔ مسلم کوکنی اپنے صحیح روپ میں انہیں جغرافیائی حدود میں مقید ہے۔ کوکن کے تینوں اضلاع کے مسلم باشندے عہد قدیم سے تجارتی، معاشرتی اور تہذیبی ضروریات کے تحت ایک دوسرے سے تعلقات استوار کرنے پر مجبور ہوتے رہے ہیں اس لئے ان کی بولی علاقائی حد بندیوں کو توڑ کر ایک مشترک وسیلۂ روابط یا ذریعۂ اظہار کی حیثیت اختیار کرگئی۔ کوکنی مسلمانوں (جنھیں تاریخ میں نوایط یا نوایت کہہ کر پکارا گیا ہے) کی یکساں تہذیبی روایتوں کی وجہ سے یہ کام اور بھی آسان ہوگیا اور مسلم کوکنی ایک فرقہ جاتی بولی (Class Dialect) کی حیثیت سے شمالی کوکنی کی ذیلی شاخوں سے الگ ایک انفرادی پُٹ اختیار کرگئی۔ مسلمانوں اور ان کی بولی سے متعلق گریرسن کے ہاں جو بیانات ملتے ہیں، ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ایک شکستہ بولی (Broken Dialect) کی حیثیت سے مسلم کوکنی کے وجود کو تسلیم کرتا ہے۔ مسلمانوں اور مسلم کوکنی سے متعلق ‹سروے› میں جو بیانات ملتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں:

(a) Sangamesvari is the language of Sangameshvar, a town in the Devrukh Taluka of Ratnagiri. The name is, however, often used to denote the Konkan Standard of Marathi from Bombay to Rajapur. It is there said to be the language of all Hindus (except Brahmans), of the jews, the native Christians, and the Konkani Musalmans called Nawaits. Vol. VII pp. 64.

The variety of Sangamesvari spoken by Muhammadans is usually called Bankoti, i.e., strictly speaking the dialect of Bankot in the Mandangad Taluka of Ratnagiri. The Hindostani suffix *vala* is used to form nouns of agency; thus, *set'vala*, a cultivator; *dukan'vala*, a shopkeeper. Vol. VII pp. 128.

(b) – "Dialect of the Konkani Musalmans of Thana–" Konkani Musalmans are residents of the larger villages of all Talukas in Thana, but chiefly of Salsette, Kalyan and Bhiwandi.

Their dialect contains a considerable amount of Hindestani words.

Thus, *asman*, heaven; *baith*, sit; *bachya*, a child; *milkat*, property, etc. The masculine and neuter genders are often confounded; compare sag'la, all. Vol. VII pp. 82.

(c) DĀLDĪ

The Daldis or Nawaits are a caste of Muhammadan fishermen. They claim an Arab descent, but speak a *broken Konkani*. They are found in the Madras Presidency, in Kanara, Ratnagiri, Janjira and Bombay Town and Island.

In Ratnagiri the Daldis are cheifly found in the Ratnagiri subdivision, and in Kanara they occur in Karwar, but mainly in Bhatkul.

Many of the Daldis are said to be able to talk and understand Hindostani. This latter language has, however, had little influence on their dialect. Several Hindostani loanwords have been adopted, and some phonetical features are probably due to the influence of that form of speech. Thus, the change of the cerebreal *l* to *l*, and, in Ratnagiri and Janjira, the substituting of *r* for *ḍ* between vowels. Vol. VII pp. 200-1.

گریرسن کے مندرجہ بالا بیانات سے تین نتائج اخذ کئے جاسکتے ہیں:

(۱) کوکنی بولنے والے مسلمان کوکنی کے تینوں اضلاع تھانہ، قلابہ، رتناگری اور جزیرۂ بمبئی میں پھیلے ہوئے ہیں۔

(۲) ان کی بول چال مقامی بولیوں سے متاثر ہونے کے باوجود ما بہ الامتیاز خصوصیات کی حامل ہے۔

(۳) ان کی زبان پر "ہندوستانی" کے اثرات نمایاں ہیں۔

جہاں تک ساحل کوکن پر مسلمانون کے بسنے کا سوال ہے، ان کے تین گروہ ہیں۔ اولین گروہ وہ تھا جس نے مسلم حکومت کے قیام سے قبل یہاں سکونت اختیار کی دوسرا گروہ مسلم دور حکومت میں یہاں آبسا اور تیسرا گروہ ان مسلم باشندوں پر مشتمل ہے جو مغلیہ سلطنت کے زوال کے بعد یہاں پناہ گزیں ہوئے۔ ان میں پہلے گروہ کی نمائندگی

کوکنی مسلمان کرتے ہیں جو ساتویں صدی سے یہاں بسے ہوئے ہیں اور کوکنی جن کی مادری زبان ہے۔ اگرچہ ان میں مقامی نومسلموں اور بعد میں آبسنے والے مہاجرین کی ایک قابل لحاظ تعداد شامل ہے لیکن اکثریت کا سلسلۂ نسب ان عرب وایرانی مہاجرین، تجّار اور قسمت آزما اہل حرفہ سے جا ملتا ہے جو صدیوں پہلے اس ساحلی علاقے کو اپنا مامن ومسکن بنا چکے تھے[1] ساحل کوکن اور مشرق وسطٰی وبعید کے درمیان تجارتی تعلقات زمانہ ما قبل اسلام ہی سے قائم ہو چکے تھے اور معاشرتی تعلقات کی بھی داغ بیل پڑ چکی تھی لیکن اسلام کی اشاعت کے دور میں (۶۴۰ء) کوکن کی ترقی پذیر بندرگاہوں خصوصاً سنجان، سوپارہ، کلیان، چیؤل اور دابھول کی شہرت افریقہ، عرب اور ایران کے مسلم تاجروں، سیّاحوں، ملّاحوں اور مہاجرین کو بڑی تعداد میں یہاں کھینچ لائی[2] ان میں اکثریت ان پناہ گزینوں کی تھی جن کا پہلا قافلہ حجّاج بن یوسف کے مظالم سے بچنے کے لئے ۶۹۹ء کے آس پاس اس ساحل پر اُتر پڑا تھا۔ بعد ازیں اُموی وعباسی دور میں اور سقوط بغداد کے بعد مختلف قافلے یہاں پناہ لیتے رہے اور کوکنی مسلمانوں کی جنہیں تاریخ میں نوایت کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، متعدد بستیاں بس گئیں۔ بہ قول فرشتہ «راجہائے گوہ ودابل وچیول وغیرہ بطریق حکام ملیبار، مسلمانان را کہ از عربستان آمدند ودر سواحل آں دیار مسکن دارند مخاطب بہ نوایتِ یعنی خداوند گردانیدند»[3] بعضوں کے نزدیک نوایت کی اصل سنسکرت کے «نایک» یا «نو آیتا» میں پوشیدہ ہے[4] گزیٹیئر میں انہیں کوکنی (Konkanis) یا کوکنی مسلمان کہا گیا ہے کیوں کہ مقامی طور پر انہیں اسی نام سے پہچانا جاتا ہے۔ پیش نظر مقالے میں یہی الفاظ استعمال کئے گئے ہیں اور ان کی بولی کے لئے «مسلم کوکنی» کی ترکیب اختیار کی گئی ہے۔

---

۱ — دیکھیے : Gazetteer of the Bombay Presidency: Vol. XIII Part. I. pp. 216-7.

۲ — Ibid

۳ — بہ حوالہ «تاریخ النوایط» مولفہ نواب عزیز جنگ بہادر مطبوعہ عزیز المطابع ص ۲۸۔

۴ — دیکھیے «تاریخ کوکن» از ڈاکٹر مومن محی الدین مطبوعہ نقش کوکن پبلیکیشن ٹرسٹ ص ۱۰۵۔ وجہ تسمیہ کی تفصیلی بحث کے لئے حوالہ نمبر ۳ و ۴ ملاحظہ ہوں۔

مسلم کوکنی ایک فرقہ جاتی بولی کی حیثیت سے دوسری بولیوں سے کیوں کر ممتاز ہوئی، اس سوال کا جواب ہمیں کوکنی مسلمانوں کی سماجی تاریخ کے مطالعے سے حاصل ہوجاتا ہے۔ جب کوکن میں مسلمانوں کی بستیاں آباد ہوگئیں تو انہوں نے اپنے آپ کو ہندوستانی معاشرت کا ایک جزو بنالیا۔ نہ صرف وضع قطع اور بود وماند میں بلکہ بول چال میں بھی مقامی شعار کو اپنایا۔ چنانچہ جس طرح کھڑی بولی پر عربی فارسی کے آچڑنے سے اردو کا ارتقاء ہوا اسی طرح قدیم کوکنی بولی اور عربی فارسی کے ملاپ نے مسلم کوکنی کی راہ ہموار کی۔ جس طرح اردو کا ڈھانچا خالص ہندوستانی ہے اسی طرح مسلم کوکنی بھی اپنے گرامر، مزاج اور ساخت کے اعتبار سے کوکنی کی دیگر بولیوں کی ماں جائی بہن ہے۔ جس طرح خونی رشتہ داروں میں خلقی مماثلتوں کے باوجود کوئی نہ کوئی مابہ الامتیاز موجود رہتا ہے اسی طرح "مسلم کوکنی" اپنے ذخیرۂ الفاظ اور لب ولہجہ کے اعتبار سے اپنی دیگر بہنوں سے الگ پہچانی جاتی ہے۔ مسلمان کوکن میں آبسنے کے باوجود ایک ممتاز ومنفرد تہذیبی گروہ کی حیثیت سے زندہ رہے اور اپنے ساتھ لائے ہوئے ثقافتی لوازمات وخصوصیات کو بھی بڑی حد تک باقی رکھا اس لئے ان کی زبان میں اس کلچر اور اس کے متعلقات جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے، سے منسوب الفاظ بھی آگئے اور رچ بس گئے۔

اس طرح مسلم کوکنی میں جو عربی فارسی الفاظ دخیل ہوگئے تھے وہ ایک ملے جُلے کلچر کے استحکام اور فروغ کے ساتھ ساتھ مستحکم ومروج ہوگئے اور تاریخی وتمدنی وجوہات کی بنا پر مزید عربی وفارسی الفاظ کا اضافہ ہوتا چلا گیا۔ مسلم کوکنی میں عربی وفارسی الفاظ کے استحکام واضافے کی تاریخی وتمدنی وجوہات حسب ذیل ہیں۔

(الف) کوکن میں مسلمانوں کے آباد ہوجانے کے بعد ایک گٹھا ہوا (Compact) اسلامی معاشرہ قائم ہوگیا۔ مسلمانوں کی ہر بستی اس کا نمونہ پیش کرتی تھی جہاں اسلامی شعائر کی پابندی کی جاتی تھی۔ مسائل کے حل کے لئے مفتی اور معاملات کو فیصل

کرنے کے لئے قاضی یا کونسل کا تقرر غیر مسلم حکومتوں کی طرف سے عمل میں آنے لگا۔ مسجدوں میں خطیب ممبر سے خطبے پڑھنے لگے۔ مجلسوں میں میلاد خوانی ہونے لگی۔ ان تمام موقعوں کے علاوہ پیدائش سے لے کر موت تک کی رسموں مین عربی وفارسی کی کتابوں، اقوال اور الفاظ سے مددلی جانے لگی۔ ملکی ودفتری امور انہیں زبانوں مین انجام پانے لگے۔ یہ روایت بہمنی، عادلشاہی اور پیشوائی ادوار میں بھی قائم ودائم رہی۔ حتیٰ کہ آج سے ربع صدی قبل تک تمام نکاح نامے فارسی میں تحریر کئے جاتے تھے۔

(ب) مسلمانوں نے نئی نسل کی تعلیم کے لئے مکاتب قائم کئے جن میں لڑکوں اور لڑکیوں کو قرآن وحدیث کے ساتھ ساتھ دیگر عربی وفارسی کتابوں کی تعلیم بھی دی جاتی تھی۔

(ج) ابتدا میں مقامی بزرگوں نے اور پھر دکن وشمالی ہند سے آئے ہوئے صوفیوں اور عالموں نے وعظ وتلقین کی مجلسیں منعقد کیں اور عربی وفارسی نیز دکنی وہندوستانی میں رسالے اور کتابیں تحریر کیں جو کوکنی گھرانوں میں پڑھی جانے لگیں۔ آج بھی مذہبی تعلیم کے لئے اردو ہی کو ذریعہ بنایا جاتا ہے۔

(د) کوکنی مسلمانوں نے بحری تجارت میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ عرب وایران کے تاجروں سے تجارتی لین دین کرتے رہے جس کی وجہ سے عربی وفارسی زبانوں سے ان کا تعلق اُستوار رہا۔ پرتگالیوں کے غلبے تک کوکن کی بحری تجارت مسلمانوں کے ہاتھوں میں تھی۔ اس طرح صدیوں تک ان کی زبان عربی وفارسی الفاظ سے متاثر ہوتی رہی۔

(ہ) مسلمانوں کے تسلطِ دکن کے بعد جس طرح مراٹھی میں عربی فارسی الفاظ کا عمل دخل ہوا، کوکنی میں بھی سینکڑوں ملکی وغیر ملکی معاملات سے متعلق الفاظ کا اضافہ ہوا جو مسلمانوں کی زبان پر آسانی سے چڑھ گئے۔

یوں تو موجودہ مسلم کوکنی میں عربی فارسی الفاظ ہزاروں کی تعداد میں مستعمل ہیں لیکن ان میں بڑا حصہ ایسے الفاظ پر مشتمل ہے جو پڑھے لکھے افراد کی بول چال میں عربی، فارسی اور اردو سے واقفیت کی وجہ سے بلا ضرورت چلے آتے ہیں جبکہ کوکنی میں ان کے مترادفات موجود ہیں یا موضوع گفتگو کے پیش نظر جن کا استعمال ناگزیر ہوتا ہے۔ ایسے الفاظ معنوی وصوتی اعتبار سے اپنی اصلیت پر قائم رہتے ہیں۔ انہیں «دخیل الفاظ» کی فہرست میں شامل نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ یہ مسلم کوکنی کے ذخیرۂ الفاظ کا اٹوٹ حصہ نہیں بن سکے ہیں۔ ذیل میں مختصر اور نامکمل فہرست پیش کی جارہی ہے یہ ایسے الفاظ پر مشتمل ہے جن میں صوتی (Phonetic)، صرفی (Morphological) اور معنوی (Semantic) تغیرات راہ پاگئے ہیں۔ اس فہرست کی تیاری میں دو مطبوعہ کتب «نصیحت النساء»[1] (طویل نظم) اور «ترت»[2] (مجموعہ کلام) کے علاوہ کھٹکھٹے کلیکشن مخزونہ بمبئی یونیورسٹی لائبریری کے مخطوطہ نمبر ۳۹۲ موسومہ «کوکنی مثالیں اور مصطلحات»[3] سے خاص طور پر استفادہ کیا گیا ہے۔ حمیدہ بی مرحومہ کی مثنوی

---

۱ — مجالس الضیاء ونصیحت النساء (عرف حمیدہ مجلس) از حمیدہ بی شیخ محمد نارکر۔ ۱۳۰۶ء میں شائع ہوئی تھی۔ لگ بھگ پانچ سو اشعار پر مشتمل اس طویل نظم میں کوکنی شاعرہ نے اس دور کے بیجا رسم ورواج نیز بدعات اور معاشرتی واخلاقی خرابیوں پر اصلاح کے نشتر چلائے ہیں۔ اس میں کوکنی سماج پر بڑے لطیف طنز پائے جاتے ہیں جن کا رد عمل یہ ہوا کہ قدامت پرست کوکنی گھرانوں نے اس کے خلاف احتجاج کیا اور غالبا یہ کتاب ممنوع (Banned) قرار دی گئی۔ حمیدہ اردو کی بھی اچھی شاعرہ تھی۔ تذکرے کے لئے ملاحظہ کیجیے «بمبئی میں اردو» از ڈاکٹر میمونہ دلوی ص ۱۷۵۔

۲ — «ترت» از ظریف نظامپوری۔ یہ مختصر سا مجموعہ کلام ۱۹۴۰ء میں چھپا ہے۔ ظریف نظامپوری غالباً پہلے کوکنی شاعر ہیں جنہوں نے مختلف موضوعات پر متنوع اصناف میں طبع آزمائی کی ہے لیکن ان کا پسندیدہ موضوع کوکنی معاشرہ ہے جیسے کھوکھلا کردینے والی برائیوں پر شاعر آنسو بہاتا اور طنز کے تیر بھی چلاتا ہے۔ ظریف کی دیگر کوکنی کاوشات میکائیل (طویل نظم)، کوکنی قاعدہ، کوکنی صرف ونحو اور کوکنی لغت ہنوز غیر مطبوعہ ہیں۔ اردو میں بھی کہتے ہیں۔ نظامپور (بھیونڈی) میں قیام ہے۔

۳ — «کوکنی مثالیں اور مصطلحات» نام کا مختصر قلمی رسالہ بمبئی یونیورسٹی لائبریری کے ذخیرۂ کھٹکھٹے میں موجود ہے۔ کل اوراق دس ہیں اور دو کالموں میں لکھا گیا ہے۔ مولف کا نام درج نہیں لیکن ڈاکٹر مومن محی الدین کے خیال میں «پردۂ زنگاری کا یہ معشوق سوائے محمد یوسف کھٹکھٹے کے کوئی اور نہیں ہوسکتا جو بمبئی کا ایک جید عالم اور کئی زبانوں کا ماہر تھا» تاریخ کوکن ص ۱۱۵۔ ایک ضرب المثل کے سلسلے میں «مسموع ۱۳۲۶ھ» درج ہے جس سے زمانۂ تالیف کا کچھ سراغ ملتا ہے۔

« نصیحت النساء» عام طور سے «حمیدہ مجلس» کے نام سے مشہور ہے، اس لئے حوالہ دیتے وقت محض «حم» لکھ دینے پر اکتفا کیا گیا ہے۔ «ترت» کے لئے حرف «ت» اور کھٹکھٹے کلیکشن کے مخطوطے کے لئے «کھک» کا مخفف استعمال کیا ہے۔ میرے پیش نظر «حم» کی جو قلمی نقل ہے اس میں صفحات کی ترتیب بہ مطابق اصل کا لحاظ نہیں پایا جاتا اس لئے اس کے حوالے میں صفحہ نمبر نہیں دیا جاسکا ہے۔ جس لفظ کے ساتھ کوئی حوالہ درج نہیں ہے، اس کی پیشکش میں مقالہ نگار نے اپنے ذاتی علم اور حافظے کی رہنمائی قبول کی ہے۔

فہرست پیش کرنے سے پہلے کوکنی کے دو تلفظات سے متعلق وضاحت ضروری ہے۔ یہ دونوں تلفظات صوتیات کی اصطلاح میں
«دندانی غیر ہکاری غیر مسموع صفیری» (Dental Unaspirated Voiceless Affricate)
اور «دندانی غیر ہکاری مسموع صفیری» (Dental Unaspirated Voiced Affricate)
آوازیں کہلاتے ہیں۔ ان دونوں آوازوں کے لئے صوتی رسم خط میں /c/ اور /j/ یہ دو علامتیں مختص کی گئی ہیں۔ لسانیات کا درک رکھنے والے حضرات کے لئے اتنی تشریح کافی ہے۔ دیگر قارئین کی تفہیم کے لئے عرض ہے کہ ان میں اول الذکر آواز وہ ہلکا «چ» ہے جو اظہار افسوس کے وقت بغیر کوئی لفظ بولے ہم منہ سے ادا کرتے ہیں اور جسے عام تحریر میں «چچ چچ» لکھ کر ظاہر کیا جاتا ہے۔ حرف «چ» بولنے کی کوشش میں اگر زبان کی نوک اوپری دانتوں کی جڑ سے چھوائی جائے تو یہ مخصوص آواز ادا ہوگی۔ دوسری آواز وہ مُغلّظ «ذ» ہے جو زبان کی نوک کو دانتوں کی بجائے تالو سے ٹکانے پر ادا ہوگی۔ چونکہ ان دونوں آوازوں سے اردو رسم خط ناآشنا ہے اور ٹائپ میں اس کے لئے کوئی علامت نہیں ہے اس لئے ان دونوں آوازوں کو ظاہر کرنے کے لئے بالترتیب «چ» اور «ذ» پر مد (~) کی علامت کا اضافہ کیا گیا ہے۔ گویا «چٓ» اور «ذٓ» مذکورہ بالا دو آوازوں کی نشاندہی کریں گے جیسے «چٓاکر» (نوکر) اور «ماذٓلمت»

(مشکل کام) میں[1]

فہرست کی ترتیب میں جن کتابوں سے مدد لی گئی ہے وہ چونکہ اردو رسم خط میں ہیں اس لئے ان میں عربی فارسی الفاظ کو مطابق اصل لکھنے کی طرف میلان پایا جاتا ہے جبکہ کوکنی میں ان کا تلفظ قطعی مختلف ہے۔ جہاں تک ممکن ہوسکا اس مغائرت کو دور کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ امید کہ یہ سعی نا مشکور نہ ہوگی۔

مسلم کوکنی میں عربی فارسی الفاظ کی مختصر فہرست

مخففات: حم = حمیدہ مجلس، ت = تُرت، کھک = کھٹکھٹے کلیکشن مخطوطہ ۳۹۲۔

اسماء NOUNS

لفظ	معنی	اصل / مع تشریح
آفت ۔ آپھت[2]	مصیبت	آفت
اِرا کھت ۔ اِرا کت[3]	پیشاب	اِرَاقۃٌ ـــ پانی بہانا یا گرانا المنجد
اَرواح[4]	روح	ارواح ـــ روح کی جمع

۱ - «چ» کو ظاہر کرنے کے لئے «تُرت» میں «ج» کے تین نقطے حرف کے اوپر لگائے ہیں جبکہ کوکنی «قصص الانبیاء» از قاضی قطب الدین خطیب (بمبئی ۱۳۱۰ھ) میں اس آواز کو چار نقطے لگا کر ظاہر کیا گیا ہے۔ یہ دونوں کتابیں لیتھو پر چھپی ہیں۔ ٹائپ میں کتابت کی ایسی کوئی اختراع اپنانا دشوار ہے۔ «ذ» کے لئے کوئی ترمیم اب تک میری نظر سے نہیں گزری۔

«حم» اور «کھک» کی قلمی نقول اور کوکنی قصص الانبیاء ڈاکٹر عبد الستاردلوی صاحب کے توسط سے اور «تُرت» کا نسخہ جناب شفیق ڈانگے صاحب کے ذریعے حاصل ہوا ہے۔ مقالہ نگار اس تعاون کے لئے ان کا شکر گزار ہے۔

۲ - ظریف ہے آفتے چو مارلے لو، نے ای آفت ہے (ت ۲۰) ۳ - کھک ۹۔

۴ - قبض ارواح ادب ثی تیانچی کیل (حم)۔

اُذّامت[1]	مشکل کام۔ جھنجھٹ۔	آزَمَۃُ ــ زمانے کی سختی سے دُکھی ہونا المنجد
آسمان ۔ آسمان	فلک ، آکاش	آسمان
اَصّل[2]	اصلیت	اَصْل
اَکّل	عقل ۔ سمجھ	عَقل
اُمَرْ ۔ اُمبَر[3]	عمر ۔ زندگی	عمر
اَیْوَذّ[4]	مال ومتاع ۔ زیورات	عِوَض
بکشیش ۔ بکھشش[5]	انعام	بَخشش
پنا ۔ پنہا ۔ پنہ[6]	پناہ	پناہ
پَیذّار[7]	چپّل ۔ پاپوش	پیزار
پھانْکوج پھانکے[8]	فاقہ	فاقہ
پھرَک[9]	تفاوت	فرْق
پِھراک[10]	فِکر ۔ پریشانی	فِراق

---

۱ ــ ے کوکنیانْچی اُذّامت مر بلك آرْدنگی (ت ۳۲)۔
۲ ــ اصَل سگلیان چی قدرت چی لہرے (ت۲۰)۔
۳ ــ تمام اُمْبرے چآں دُکھ ھے کُھشی ذّرا بھرچی (ت۳۹)
٤ ــ سپاتان ہَنْ، لُکُٹ ہن، بانگرےہَنْ، آنا آیْوذّ ہن۔ (ت ۲۸)
۵ ــ حساب اُرْدی تّچا بکھشش لا کھاچی (کھك ۲)
٦ ــ ذّرا شے دِس گذّرلیاور ، وراڈاِشنْ پنہ مانْگال (ت ۲۷)۔
۷ ــ نسل پیذّار بُوٹ تے ہونار (ت ۲٦)۔
۸ ــ پھانکے کَشیتیے باتیل ، پھلاٹی مَلِیتیے گَوْ (ت ۳۹)۔
۹ ــ پَھرَک بکِیلوتے کونان کَیْں بی تے منصور ! (ت ۴۰)۔
۱۰ــ تَوکاں کوکنیْان چا پھراکان پَرِیْس (ت ۲۵)۔

پہساد[1]	لگائی بجھائی۔ جھگڑا	فساد
پھکر	فکر ، سوچ	فکر
تابن[2]	پیٹی کوٹ ، گھگرا	تہ بند
تابے داری[3]	بندگی ، فرماں برداری	تابعداری
تاجب	حیرت	تعجّب
تاکھیر ، تاکھیری[4]	دیر	تاخیر
تبّیت ، تبیت[5]	مزاج ، طبیعت	طبیعت
ترا ، تراں[6]	انداز ، قسم	طرح
تست	سلفچی ، تسلہ	تشت ، معرب طشت ہے ۔
تسدی	تکلیف (کسی کام کی)	تصدیع ۔ سر درد المنجد .
تکادو ۔ دا	مانگ ، تقاضہ	تقاضہ
ثنائی[7]	تعریف	ثنا میں ئی بہ طور لاحقہ استعمال ہوا ہے ۔
جدی[8]	دادی	جدّہ
جگر[9]	دوست	جگر
جیل	تھیلا ، جھولا	زنبیل
جنّس	چیز	جنس

۱ — بس ڈھیلاں کوکنیا ای پہسادا چی آگ اِڈو (ت ۳۸) ۔

۲ — کدی تابن لنگوٹ نئے ہونار (ت ۲۶) ۔

۳ — فکت این تابے داری ہے تنداں کام (ت ۲۰) ۔

۴ — کھٹک ۹ ۔

۵ — مگر عجیب تراں چی ہے شاعراں چی تبیت (ت ۵۶)

۶ — ایضاً ۔

۷ — ادب شی لکم ثنائی مصطفا چی (حم) ۔

۸ — کہبر املاتے ہے تیاچا جدی چی (حم) ۔

۹ — جگر چاروں محمد چسے برابر ۔

رَایت[1]	رعایت	رعایت
روجی[2]	روزگار	روزی
ساوُوْر	سحریٔ رمضان	سَحُوْر ۔ کھک (ص ۹) میں اصل، سحر، بتائی ہے جو درست نہیں ہے
سائِنڌ ۔ سائِت[3]	وقت، پہر	ساعت
سُبان، سُبو[4]	صبح	صبح
سَتّل، سَتَل[5]	گول برتن	سطْلٌ — دستہ دار طشتری تھال، المنجد
سَنکو، سدْکو[6]	صدقہ	صدْقَۃٌ
سُکری[7]	ایک میٹھا پکوان (ڈِش)	سُکَرَۃٌ ۔ شکر
سَکُن	بات، جُملہ	سَخُنْ
سَلاَتی	جھاڑو	سُلاَءَۃٌ = کھجور کے کانٹے تیر کا پھل، المنجد
سَلا، سَلو	مشورہ	صلاح
سُلوکَت[8]	اچھا سلوک ۔ مہربانی	سلوک = «ت» اسم کیفیت کی نشانی ہے جو بطور لاحقہ آتی ہے

---

۱ — شریعت شی نہ رایت ہے نہ مُروَت (حم) ۔

۲ — اوَرْ ہے روجی جی تکی توَر کُنم مھوٹاں (ت ۵۲)

۳ — تین سائز ۔ سہ پہر (مغرب کا وقت) (کھک ۱۰) ۔

۴ — سُباں جی پھکنائی بھاری موئیل گھاں سھرْیاچی (ت ۲۷) ۔

۵ — کھک ص ۹ ۔

۶ — پوٹ سنکو ہے زندگی چھو تُدُن (ت ۳۴)

۷ — کھک ص ۹ ۔

۸ — کَرا مردم گریانشی سُلوکت (حم) ۔

سیمئے ، شمئے ، شمئی[1]	فتیلہ بردار ـ پیتل کی شمع	شمع
سنجب ، سنجپ	گوٹ ، کنار	سنجاف
سوبت	ساتھ ـ ہمرہی	صحبت
سوبتی	ہمراہی ـ ساتھی	صحبتی
شبری ـ چھپری[2]	پلنگ ـ چھپر کھٹ	شَبری
شَرَت ـ شَرْیَتْ	شرط	شرط
شَکّل	صورت ـ ترکیب	شکْل
شیرا ـ شیرو[3]	آم وغیرہ کے اندر کا ریشہ	شَعْرٌ ـ بال
عَیْنَتْ[4]	سورج	عینٌ
فارکت ـ فارْکَتی	طلاق ـ فسخ نکاح	فارغ خطی
کاسا ـ کاسو[5]	پیالہ ـ ایک رسم بھی ہے	کاسہ
کبگیر	کف گیر	کف گیر
کَدَر[6]	حیثیت ـ قدر و قیمت ـ عزّت	قَدْر
کُدْرَت[7]	قُدرت	قدرت
کَرَذ	قرض	قرض
کِلا ـ کلّو	قلعہ	قلعہ
کَنَایَتْ[8]	بے زاری ـ دشمنی	کَنَایَۃٌ ـ ایک لفظ بولنا اور دوسرے مفہوم کا ارادہ رکھنا

---

۱ ـ کھک ص ۹ ۲ ـ کھک ۰ ـ ۳ ـ کھک ۹ ـ

۴ ـ کرتاں کرتاں عَیْنَتْ مَاوَلّین ـ کرتے کرتے سورج غروب ہوگیا یعنی زمانہ گذرگیا (کھک ۱۰)ـ

۵ ـ کتّ منگنی ہے ، نہ مکتب ہے نہ کاسا (حم)ـ

۶ ـ کَدَر مالوم برے موپ پوراں توراں ہوتاں ذوں (ت ۲۷)

۷ ـ الّا میاں چی کُدرَت نارلان پانی (کھک ۳)

۸ ـ اگر یاں ایک شی تھویل کنایت (حم)ـ

کندو۔کنوذو[1]	صراحی	کوزہ
کَھبَر	معلومات۔ جانکاری	خبر
کِھدمَت[2]	خدمت۔ دیکھ بھال	خدمت
کَھرچی[3]	تنخواہ کا ایک حصہ جو پیشگی دیا جائے	خرچ میں ی، علامتِ اسم کیفیت ہے۔
کُھشالی	خوشی۔ خیر وعافیت	خوش حالی
کُھشامت[4]	چاپلوسی۔ منّت سماجت	خوشامد
کَھلاشی	ملّاح	خلاصی
کَھمِیس۔ کَھمِیس	جمعرات۔ پنجشنبہ	(یومُ) الخَمِیس۔
کِھیسا۔ کِھیسو[5]	جیب	کیسہ — تھیلی
کلیپ	مزاروں پر چڑھایا جائے والا غلاف	غلاف
لال[6]	منہ کا لعاب۔ رال	رُوالُ۔
مالم	جہازرانوں کا گائڈ۔	مُعلمّ
مرُوت۔ مُرَبت[7]	نرمی۔ نرم برتاؤ۔	مُروءَۃ۔ مُرَوۃَ
مسالا۔ مَسالو[8]	مرچ مسالہ	مصالح

۱ — کَدی کوذو، کَدی مٹکاں، کَدی جام (ت ۳۰)

۲ — الوبتے بھیشاں چی کِھدمت کندوں ے رس بتسے (ت ۵۲)۔

۳ — خُدا کُنالاہی اکلے چی دو بھر کھرچی (ت ۳۰)

۴ — ے اَیشی مال والسے چی کُھشامت (حم)۔

۵ — بھرم بھارن کھسا کھالی (حالی)۔ کھٹ ص ۳۔

۶ — الرُّوَالُ لُعَابُ الخَیلِ، شرحُ الحَمَاسَہ لِلْمُخْصِنت (کھٹ ۹)

۷ — شریعت شی ہ رایت ے ہ مُروَت (حم)۔ ذرابی نشے کَری مُروت مگے رس دماں، سوبلچی (ت ۲۸)

۸ — مسالو، وبلاچی بسڈی، آنا لونچاں، بابر (ت ۲۸)

شَابُت[5]	صحیح سلامت ، قائم	ثابِت
شیدّی	افریقی النسل	سیّدی ۔ عرب میں تخاطب کا کلمہ ہے ۔
عجائب[1]	عجیب وغریب	عجائب
کھَبتی[2]	بے وقوف ، پاگل	خبطی
کھراب[3]	بُرا	خراب
کھَلَاس[4]	ختم	خلاص
مُراد[5]	بہت ، کافی	مراد ۔ جس کا ارادہ کیا جائے
موکلا ، موکلو[6]	فارغ	مُوَکَّل ۔ پیٹ بھرا ، سیر ، المنجد
ناحک[7]	فضول ، خوامخواہ	ناحق
وستاد	چالاک ، ہوشیار	اُستاد
ہرچن[8]	قطعی	ہرچند

متعلقــات فعــل — ADVERBS

آلِ سَبا[9]	صبح سویرے	علی الصّباح
ابولان[10]	اچانک	بالآن ؟ ابوالآن ؟

---

۱ — عجائب ذات بابرکات تیانجی (حم)

۲ — یو گانونڈیا ، تو لُچتّو ، یو کھبتی تو نِکمّو ! (ت ۲۹)

۳ — گریب کوکی لاچارمن کھراب ئے نیئے (ت ۱۵)

۴ — نماجی گیلیے ، نمازِ اٹوپلی ، میاجیے سجدے کھلاس ڈھیلیے (۴۸)

۵ — مُراد بیش ھے تمی وھا یان راجی (حم) ۶ — پھلیے توں ھو موکلو (ت ۴۵)

۷ — یے ناحک جیے بھانکے گَشِت کاں پھریں (ت ۲٤) ۸ — نہ جائز ھے تمالا کھانا ھرچن (حم)

۹ — کسوٹ ص ۹ ۱۰ — نے تَیں لا ڈھیلی ابولان جبرئیل جی بھیٹ (ت ۵۰)

اِپان ، اِپاناً[1]	اچانک ، کبھی کبھار	اِحیاناً
بے پھام	بے تحاشا	بے فہم
جِن پار[2]	ہرگز (نہیں)	زینہار
شری آن[3]	واضح طرر سے	صریحاً
ہیان لیان[4]	آرام سے ، اطمینان کے ساتھ	ھَنِیْناً وَلَیْناً

حرف جار — PREPOSITIONS

بِگَر ، بِگُر[5]	بغیر ، سوائے	بِغیر
نجیک ، نکیچ[6]	پاس ، قریب	نزدیک

نوٹ : کوکنی کے افعال عربی فارسی اثرات سے تقریباً خالی ہیں۔ «ترت» میں ایک مرکب فعل البتہ استعمال ہوا ہے جو فارسی فعلِ مرکب «فاقہ کشیدن» کی کوکنی شکل ہے : پھانکے کشیتے بائیل پھلاٹی ملیتے گَو۔ (ت ۳۹)۔

---

۱ — اِپاناً ایک کترا کَنْ شی یے وُوْن (م)۔ ۲ — نکو ایسا کُنالا بولا جِنْ پار (م)
۳ — کھک ص ۹۔ ٤ — کھک ص ۹۔
٥ — تو ذا ماذآ بنیے نائی تو جیا بِگَرسرے نائی (کھک ص ۹)۔
٦ — تو ماذآں آینک کُنا چیا نجیک ذآوں نکو (ت ٤١)۔

हौज़ु	حوض हौज़	जलसंग्रह
हव्यास	هوس हवस	लालसा
हाजरु	حاضر हाज़िर	उपस्थित
हासलु	حاصل हासिल	१ अर्थ २ किराया
हिम्मथ	همت हिम्मत	साहस

हिकमतु	حکمت हिकमत	चालबाज़ी
हिसाबु	حساب हिसाब	हिसाबु
हुकुं-हुकुमु	حکم हुक्म	आज्ञा
हुश्यार-हुशारि	هوشیار होशियार	सावधान चतुर

	سامان	
सामानु	सामान	सामग्री
	سکہ	
सि(शिक्के)	सिक्का	मुद्रा
	سیدی	
सिद्दीयबु	सैय्यदी	हबशी
	سر بندی	
सिब्बन्दि	सेहबंदी	कर्मचारीगण
	سلک	
सि(शि)लकु	सिलक	बचत
	سنت	
सुंनति	सुन्नत	सुन्नत संस्कार
	صوبہ دار	
सुबेदार	सूबादार	प्रांतप्रमुख
	شمار	
सुमारु	शुमार	लगभग
	شوئی اعمال	
सुमारु	शूए आमाल	खराब निकृष्ट
	سواد	
सौ(सव)दे	सवाद	जलाऊ (गोबर की कंडी)
	سواری	
सवारि	सवारी	बैलगाड़ी-का वमन
	ہنگام	,,
हंगामु	हंगाम	समय (फ़सलका)

	حقیقت	
हकिकतु	हक़ीक़त	बात घटना
	حکیم	
हकीम	हकीम	हकीम
	حق	
हक़ु	हक़	अधिकार
	حجام	
हजाम	हज्जाम	नाई
	حد	
हद्	हद	सीमा
	حمال	
हमाल	हम्माल	बोझ उठानेवाला
	همیانی	
हम्मियाणि	हमयानी	बटुआ
	همیشہ	
हम्मेश	हमेशा	सदा
	حرکت	
हरकतु	हरकत	आपत्ति
	ہرکارہ	
हरकार	हरकारा	सेवक
	حرامی	
हरेमि	हरामी	होशियार
	حوالہ	
हवालि	हवाला	कैद

शीशि	شیشہ शीशा	छोटी बोतल
शराई	شرعی शरई	पाजामा
शु(शु)रू	شروع शुरू	प्रारंभ
संजाबु	سنجاب संजाब	सरमुंडाई का एक ढंग
संदुक-संदक	صندوق संदूक	पेटी .
सनदु	سند सनद	प्रमाण, पत्र.
सदर-री	صدر सदर	उपरोक्त
शमे	شمع शमा	शमा दिया
सरंजामु	سرنجام सरंजाम	सामान
सरकार	سرکار सरकार	हुकूमत शासन
सरदार	سردار सरदार	प्रमुख

सरबराई	سربراہ सरबराही	[illegible]
सरहद	سرحد सरहद	सीमा
सराप (फ)	صراف सर्राफ	चान्दी सोना बेचनेवाला
सल्हे	صلاح सलाह	परामर्श
सलामु	سلام सलाम	नमस्कार
सही	صحیح सहीह	हस्ताक्षर
सादिलवार	صادر وارد सादिर वारिद	तफसील
सादर (माड़ु)	صادر (کرنا) सादिर करना, पेश (करना)	
साधा (दा)	سادہ सादा	सीधा
साफु	صاف साफ	स्वच्छ
साबण	صابن साबुन	साबुन
सा(शा)बीतु	ثابت साबित	सिद्ध
सा(शा)बूतु	”	दृढ

रिआयति	رعایت रिआयत	(दाम में) छूट
रजु	رجوع रुजू	हस्ताक्षर (कामवार) हाजरी
रोकु (कु)	رقعہ रुक़आ	नकद
रोकक	رقم रुक़आ	रुपया पैसा धन
रोजा	روزه रोज़ा	(रमज़ान का) उपवास
लगामु	لگام लगाम	लगाम
—लागायितु	لاغایت लाग़ायत	(प्रत्यय) —सेलेकर
लुकशानि	نقصان नुक़्साँ	क्षति
लोबान	لوبان लोबान	सुगन्धित गोंद
वकील	وکیل वकील	वकील
वतन	وطن वतन	[illegible], [illegible] ([illegible])

वसीलि	وسیلہ वसीला	पहुँच
वसूलि	وصولیابی वसूलयाबी	प्राप्ति
वाजबी	واجبی वाजिबी	उचित योग्य
वायदे	وعده वादा	निश्चित समय
वारसवार	وارث वारिस	उत्तराधिकारी
शाबासकी	شاباشی शाबाशी	प्रशंसा
शार	شہر शहर	नगर
शाजीरगि	شاہ زیرہ शाजीरा	जीरे की एक किस्म
शायी	سیاہی सियाही	रौशनाई
शिकारि	شکاری शिकारी	आखेट
सिक्के	سکہ सिक्का	मुद्रा
सिफारशु	سفارش सिफारिश	[illegible], [illegible]

	یاد داشت	
यादगिरु	याददाश्त	विज्ञप्ति
	یادی	
यादि	यादी	सूची
	رقم	
रक़मु	रक़म	धनराशि
	رضا	
रज़ा	रज़ा	छुट्टी
	ردّ	
रद्द	रद्द	निराकरण
	رفو	
रफ़ु	रफ़ू	रफ़ूगीरी
	ربیعی	
रब्बी	रबीई	फ़स्ल (पहली)
	روانگی	
रवानगि	रवानगी	प्रेषण
	رسید	
रसीदि	रसीद	प्राप्तिपत्र
	راستہ	
रस्ते	रास्ता	रास्ता
	راہ داری	
राहदारि	राहदारी	यातायात
	معارفت (سے)	
मार्फ़तु	मारिफ़त (से	ओर (से)
	مالک	
मालिकु	मालिक	स्वामी

	مالش	
मालीशु	मालिश	(अंग) मर्दन
	مال	
मालु	माल	माल
	مزاجی	
मिज़ाजि	मिज़ाजी	घमंड
	مچلکا	
मुच्चळिके	मुचलका	जमानत
	مجرا	
मुजरि	मुजरा	सलाम
	متصدی	
मुत्सद्दि	मुतसद्दी	कुशल राजनय
	مدعا	
मुद्दे	मुद्दआ	कहना मतलब
	منصف	
मुन्सिफ़ु	मुन्सिफ़	न्यायदाता
	موج	
मोजु-जु	मौज	ख़ुशी
	مدام	
मुद्दाम	मुदाम	जानबूझकर
	راضی	
राज़ी	राज़ी	सहमत
	راضی نامہ	
राज़ीनामे	राज़ीनामा	इस्तीफ़ा

بے ایمان	बेमान	बेईमान	अप्रामाणिक
بے لگام	बेलगामु	बेलगाम	अप्रशस्त
بیش	बेष	बेश	बाह अच्छा
منظوری	मंजूरि	मन्जूरी	स्वीकृति मान्यता
مضبوطی	मजबूति	मजबूती	स्थिरता
مذکور	मजकूरु	मज़कूर	विषय, बात
مزدوری		मजदूरी	श्रम मजदूरी
مطلب	मतलबु	मतलब	स्वार्थ
مسجد	मसूति	मसजिद	मसजिद
مرہم	मलामु	मरहम	लेप
مالیدہ (لڈو)	म(माल्दी)लीदि (लाडु)	मालीदा(लड्डू)	मिठाई
موضع	मजूके	मौज़ा	इलाक

مشعل	म(मा)शालु	मशाल	मशाल
مصلحت	मसलत्तु	मसलेहत	साजिश षड्यंत्र
مصالح	मसाले		मसाला
مسخرگی	मस्करि	मसखरगी	हँसी, ठट्ठा
مست	मस्तु	मस्त	बहुतेरा
محل	महालु	महल	महल
ماضی	माजी	माजी	भूतपूर्व
معتبری	मातब्बरि	मातबरी	बड़प्पन
ماف	माफि	माफ़ी	छूट क्षमा
معاملت	मामलतु	मामलत	मामलतदारी (ओहदा)
معمول	मामूलु	मामूल	२ मूल.
اقرار	अकरारु	इकरार	निश्चय

फ़ज़ी (ह) ति	فضیحت	फ़ज़ीहत	फीका
फ़ायदे	فائدہ	फ़ायदा	लाभ
फ़ितूरि	فتور	फ़तूर	द्रोह
फ़िर्यादी	فریاد	फ़रियाद	नालिश मुकदमा
फेरिस्तु	فہرست	फ़हरिस्त	सूची

ब

बग़लु	بغل	बग़ल	कांख
बज़ारु	بازار	बाज़ार	मंडी
ब(भ) ताशु	بتاشہ	बताशा	कच्ची शकर की मिठाई
बंदूक़ु	بندوق	बंदूक़	बंदूक
बदनामि	بدنامی	बदनामी	बेइज्जती
बदली	بدلی	बदली	तबादला स्थानांतरण
बरकति	برکت	बरकत	सुफल
बरख़ास्तु	برخاستگی	बरख़ास्तगी	[illegible]
बराबरि	برابر	बराबर	१ समान २ ठीक
बहानि	بہانہ	बहाना	निमित्त
बाक़ी	باقی	बाक़ी	शेष
बातिनि	باطنی	बातनी	(जासूसी) ख़बर
बाबतु	بابت	बाबत	बारे में
बाबु	باب	बाब	मद, विषय
बुरजु	برج	बुर्ज	गुंबद
बे	بے	बे–	(प्रत्यय) बिना
बेकूफ़ु	بے وقوف	बेवक़ूफ़	मूर्ख
बेचिराकु	بے چراغ	बेचिराग़	निर्जन ध्वस्त
बेज़ारु	بیزار	बेज़ार	थकावट
बेभानु	بیہاں	बेभान	बेहोश

نصیب
नसीबु नसीब भाग्य

نازک
नाज़ुकु नाज़ुक कोमल
सूक्ष्म

ناداری
नादारि नादारी (शुल्क से)
छूट
दिवालियापन

نعل
नालु नाल नाल

نماز
नि (न) माज़ु नमाज़ नमाज

نشانی
निशानि निशानी [illegible]

نشا
नि (न) शो नशा मद
मत्तता

نوکری
नोकरि नोकरी सेवा

प

پرده
पड़दे परदा पर्दा

پته
पते पता पता

پته داری
पतेदारि पतादारी जासूसी

پوش
पोशु पोश प्रत्यय जैसा
पलंग पोशु
पापोशु (जूता)

پاخانہ
पायखानि पाखाना शौचालय

دان ـ دانی
दानि दान—दानी (प्रत्यय) जैसा
पिकदानि
अत्तरदानि

فرصت
पुरसतु (त्तिगे) फुरसत १ अवकाश
२ सब्र

پیاده
पेदे पियादा (शतरंज)
पियादा

پیش کار
पेशकार पेशकार नाजिर

پیروی دار
पैरवार पैरवीदार वकालत
करनेवाला

پہلوان
पैलवान पहलवान मल्ल

فیصل
पैसल फैसला निर्णित

फ

فتح
फते फतह कामयाब
सफल

فرق
फरकु फरक़ अन्तर
भेद

دغل بازی
दग़लबाज़ि दग़लबाज़ी धोखादेही

دغا بازی
दग़ाबाज़ि दग़ाबाज़ी ,, द्रोह

در
दर दर १ द्वार
२ प्रति, प्रत्येक

درخواست
दरख़्वास्तु दरख़्वास्त प्रार्थना

درگاه
दर्गा, -र्गो दर्गाह दरगाह

دربار
दर्बारु दरबार दरबार

داروغہ
दरोग़ दारोग़ा निरीक्षक
इन्स्पेक्टर

دلّال
दलाल दल्लाल दल्लाल

دستخط
दस्ख़तु दस्तख़त हस्ताक्षर

دستگیری
दस्तगिरि दस्तगीरी क़ैद

داخلہ
दाख़ले दाख़िला प्रमाणपत्र

داغدوزی
दा(दा) ग़दू (दू) ज़ि दाग़दोज़ी मरम्मत

دعوی
दावे दावा नालिश
मुकद्दमा

جنس
वि (जि) नसु जिनस वस्तुएँ

دماغ
दिम्माग़ दिमाग़ अहंकार

دنبال افگندن
दुंबाल (दीलु) दुंबाल अफ़गंदन (किसी का) पीछा करना

درستی
दुरस्ति दुरुस्ती मरम्मत

دولت
दौलत्तु दौलत ऐश्वर्य

نقلی
नकली नकली कृत्रिम

نقل
नक्कलु नक़्ल १ प्रति
२. स्वांग

نقشہ
नकाशि-शे नक़्शा नक़्शा
रेखांकन

نقد
नगदि-दु नक़द नक़द रुपया

نذرانہ
नज़राणि नज़राना भेंट

نمونہ
नमूने नमूना मिसाल

	تردّد	
तरद्दु	तरद्दुद	प्रबंध
	طرف	
तरपु	तरफ़	पक्ष
	طرح	
त (र) रा	तरह	१. प्रकार २ योग्य
	تلاش	
तलाशु	तलाश	खोज
	تصدیق	
तस्तीकु	तसदीक	प्रमाण
	تصرف	
तस्री (स्रू) पु.	तसरीफ	प्रयोग विनियोग
	طے	
तह-हा	तै	समझौता
	تحصیل	
तहसीलु	तहसील	प्रान्त
	تاکید	
ताकीदु (तु)	ताकीद	चेतावनी
	تاغایت	
तागायतु	ता गायत	—से —से प्रारंभ
	طائفہ	
तायफे	ताइफा	झुंड गान मंडली
	تابوت	
ताबूतु	ताबूत	ताजिया

	تعویذ	
तावीजु	तावीज़	मंत्रकवच
	تاریخ	
तारीकु (खु)	तारीख़	दिनांक तारीख
	تعریف	
तारीपु	तारीफ	प्रशंसा
	تعلیم	
तालीमु	तालीम	वरजिश कसरत
	تعلقہ	
ताल्लूकु	तअल्लुका	प्रान्त
	طاس	
तासु	तास	घण्टा
	تپک	
तुबाकि	तुपक	बंदूक
	طرہ	
तुराई	तुर्रा	कलगी चूड़ा
	ترک	
तुरुक	तुर्क	मुसलमान
	تعینات	
तैनातु	तअइनात	भृत्यगण
	توپ	
तोपु	तोप	तोप
	توشہ خانہ	
तोषाखानि	तोशाखाना	[illegible]

	زردہ		
जर्दो	ज़र्दा	तमाखू	
	ضرب		
जर्बु	ज़र्ब	धाक	
	ضروری		
जरूरी	ज़रूरी	आवश्यकता	
	جلد		
जलदी	जल्द	वेगसे	
	جوان		
जवान	जवान	पुलिस सिपाही	
	ضابطہ		
जाब्ता	ज़ाबिता	विधि	
	ضامن		
जामीनु	ज़ामिन	१ जमानत देनेवाला २ जमानत	
	جاری		
जारी	जारी	प्रस्तुत	
	ظلم		
जुलुमि	जुल्म	अनुरोध	
	ड		
	دول		
डौलु	डौल	तपाक	
	त		
	تکرار		
तकरारु	तकरार	लालिस	
	تقاوی		
तकावी (वा) वि	तक़ावी	सहायकारी (ऋण)	

	تکیہ		
तकिये	तकिया	तकिया	
	تقاضہ		
तगादि	तकाज़ा	मांगना	
	تجویز		
तजवीजु	तजवीज़	प्रबन्ध	
	تنقیح		
तनिक्रे	तनक़ीह	आँच	
	تفریق		
तपरीकु	तफरीक़	तफसील	
	تفصیل		
तपसीलु	तफसील	तफसील	
	تفاوت		
तफावति	तफावत	फर्क	
	طباق		
तबक	तबाक़	तश्तरी	
	تمسک		
तमसुकु	तमस्सुक	ऋणपत्र	
	تماشا		
तमाशे	तमाशा	हँसी	
	تیار		
तयार	तय्यार	तत्पर	
	ترکاری		
तरकारि	तरकारी	सब्जी	
	تربیت		
तरबीति	तरबियत	प्रशिक्षण	

غلہ

गल्ले अनाज

گشت

गश्ति गश्त पहरा

غاشیہ

ग़ाशे ग़ाशिया बिस्तर

گناہ

गुन्हे गुनाह अपराध

گماشتہ

गुमाश्त गुमाश्ता नौकर

گنبد

गुम्बद गुंबद
गुम्बद कलश

غیر

ग़ैरु ग़ैर अनुचित

گور

गोरि गोर क़ब्र

گوشوارہ

गोशुवारु गोशवारा वृत

च

دیکھو

च(स) चकार देखो साधारण

چاقو

चाक़ू चाक़ू छुरा

چوب دار

चोबदार चोबदार प्रमुख चपरासी

ज

جامہ خانہ

जमखा (खा) नि जामएख़ाना! गलीचा

ضبطی

ज़ब्ति ज़ब्ती राजहृति

زکواۃ

ज़काति ज़कात चुंगी

ذکری

ज़िकिरि ज़िकरी कठिन
(काम)

زبردستی

ज़बरदस्ति ज़बरदस्ती ज़ोरावरी

جواب

जवाबु जवाब उत्तर

جوابدہی

जवाबदारि जवाबदेही ज़िम्मेवारी

جمع خرچ

जमाख़र्चु जमा ख़र्च आयव्यय

جمع کرنا

जमाइणु जमा करना इकट्ठा करना

زمین دار

ज़मीनदार ज़मीनदार ज़मींदार

جمعدار

जमादार जमादार पुलिस नायक

زرتاری

ज़रतारि ज़रतारी सोनेकी तार
का (काम)

قسط	कि(स्ती) स्तु	किस्त	अंश
کلاہ	कुलाई	कुलाह	टोपी (बच्चों की)
قلی ★	कूलि	कुली	१ मजदूरी २ दास
ख قضیہ	खज्जे	कज़िया	झगड़ा मुकद्दमा
قدیم	खदीम	क़दीम	घाघ माहिर
خبر	खबरु	ख़बर	होश
خانگی	खासगी	ख़ानगी	निजी
خانہ شماری	खानेसुमारी	ख़ानासुमारी	जनगणना
خلعت	खिल्लतु	खिलअत	राजमान्य पुरस्कार
کورنش	कुरनीसु	कुर्निश	अभिवादन (झुककर)
خوشحالی	कु (खु) शालि	खुशहाली	कुशलमंगल
خوشی	कु (खु) शि	खुशी	आनंद
خطبہ	खु (कु) तबि	खुतबा	१ ईदुलफित्र २ मुल्ला का प्रवचन
خوشامد	खुशामदु	खुशामद	(झूठी) प्रशंसा
خونی	खूनी-खूनु	खूनी	कत्ल हत्या
خشکی زراعت	खुशगीजिरात	खुश्की जिराअत	सूखी काश्तकारी
خواجہ (سرا)	खोज्ज	ख्वाजा (सरा)	नाटा, होजड़ा
گچ	गच्चु	गच	चूना
غنیم	गनीमु	ग़नीम	शत्रु
غمزہ	गमजु	ग़म्ज़ा	तीख चितवन
غریب	गरीबु	ग़रीब	दीन
گرم مصالحہ	गरमसाले	गर्म मसाला	मिर्च अदरक

★ देखिए " उर्दू जबांका तुर्की अन्सर" डाक्टर शेख इनायतुल्ला साहब पृ. २४५ मुआरिफ अप्रैल १९७०

ख़ज़ानि	خزانہ ख़ज़ाना	कोष
कवाइदि	قواعد क़वाइद	परेड
कबूलाति	قبولیت क़बूलियत	स्वीकार
कमत	کمار कमार	(निजी) काश्तकारी
कयासु	قیاس क़यास	कल्पना
क(ख)यिदु	قید क़ैद	गिरफ्तारी
ख़राबु	خراب ख़राब	ख़राब
क़रारु	اقرار इक़रार	निश्चय
ख़री(द)दि	خرید ख़रीद	ख़रीद
ख़(र)चु	خرچ ख़र्च	ख़र्च
क़र्ज़दार	قرضدار (قرضخواہ) क़र्ज़दार क़र्ज़ख़्वाह	ऋणवाला
कलमु	قلم क़लम	दफ़ा (क़ानून)

कउलु	قول क़ौल	वचन
कशूति	کشیدہ (کاری) कशीदा (कारी)	बेलबूटे का काम
कसबु	کسب कस्ब	कला निपुणता
कागद	کاغذ काग़ज़	काग़ज़
कानूनु	قانون क़ानून	विधि
(का)ख़ायं	قائم क़ायम	स्थिर दायमी
क़ायदे	قاعدہ क़ाइदा	विधि
कारबार	کاروبار कारोबार	१ प्रशासन २ अनाधिकृत कार्रवाई
का (का) हले	کاہلی काहली	बुख़ार
क़िम्मतु	قیمت क़ीमत	मूल्य
किफ़ायतु	کفایت किफ़ायत	लाभ बचत
क़िल्ले	قلعہ क़िला	गढ़

अलेद-दा	علحدہ	अलहिदा	पृथक
अल्काबु	القاب	अलकाब	पदवी
असबाबु	اسباب	असबाब	सामान
असमानगिरि	آسماں گیری	आसमाँगीरी	शोभामंडप
असलु	اصل	असल	पूंजी
अस्तर	استر	अस्तर	कपड़ा अस्तर
अहवालु	احوال	अहवाल	निवेदन
अहशां	احشام	अहशाम	भृत्यगण
आदमि	آدمی	आदमी	मनुष्य
आदाबु	آداب	आदाब	दबदबा
आफ्तागिरि	آفتاب گیری	आफताबगिरी	राजछत्र
(अ) आबरू	آبرو	आबरू	गैरत
(अ) आसामि	اسامی	असामी	मनुष्य

(अ) आसूदे	آسودگی	आसूदगी	आराम
इज्जतु	عزت	इज्जत	सम्मान स्वाभिमान
इजारु	ازار	इजार	लहंगा
इनामु	انعام	ईनाम	पुरस्कार
इमारतु	عمارت	इमारत	वास्तु
इस्वी	(سنہ) عیسوی	सने ईसवी	ख्रिस्ताब्द
उजूरु	حضور	हुजूर	स्वामी
उरुसु	عرس	उर्स	उर्स
उमेदि	امید	उमीद	आशा
ऊद (बत्ति)	عود	ऊद	अगर
कंदूरि	کندوری	कन्दूरह	कुरबानी (गोश्त)
कंदीलु	قندیل	कन्दील	लालटैन
कम्मि	کمی	कमी	कमी

पिछले छ सात सौ सालसे हिन्दुओं और मुसलमानों के सह अस्तित्व से सैकडों अरबी-फारसी-शब्द कन्नड भाषा में रुढ होगये हैं और कुछ तो उस के अंग बन गये हैं याने उन की बजाए कन्नड या संस्कृत शब्द इस्तेमाल करना असंभव हो जाता है। मुसलमानों में धार्मीक शब्दावली, राजव्यवहार के अनेक शब्द, और आजकल हिन्दी सिनेमा के कारण कन्नड भाषा मे "हिदुस्तानी" शब्दोंका अनुपात और भी बढ़ गया है। नीचे दिये गये तख्ते में कुछ ऐसे शब्द दिये गये हैं कि कन्नड भाषी भी नहीं जानते कि वे अरबी-तुर्की शब्द हैं :-

हिन्दुस्तानी शब्द कन्नडमें	मूल शब्द	कन्नडमें अर्थ
		बरजोकी
अंगुस्तामी	انگوستانی अंगुस्तानी	अंगुस्तानी
अंगूरगिड	انگور अंगूर	द्राक्षबेल
अंजूरि	انجیر अंजीर	अंजीर
अक्रोडु	اخروٹ अखरोट	अखरोट
अखेर	آخر کار आखरे कार	अन्तमें
अज्जं	از अज	तरफसे
अत्तर	عطر इत्र	सुगंध
अदन	ادنیٰ अदना	हीन
अदबु	ادب अदब	सम्मान
अनामतु	امانت अमानत	न्यास अमानत
अफु	افیم अफीम	अफीम
अब्बाकु	باک बाक	डर शंका
अमलु	عمل अमल	कार्य नशा अधिकार
अयिन	عین ऐन	ठीक (वक्तपर) मराठीमें भी यही शब्द है।
अयीबु	عیب ऐब	दोष
अयिवजु	عوض एवज	वस्तु
अरकु	عرق अर्क	सत्व
अदमासु	آزمائش आज़माइश	अंदाज़ा
अर्जी	عرضی अरज़ी	प्रार्थनापत्र

दिल्ली, कन्नौज, अवध, वारणासी	" ११९३ ई.
बिहार, बंगाल	" १२९५-९९ ई.
दक्खन	" १२९४ ई.
गुजरात	" १२९७ ई.
महाराष्ट्र, तामिल नाडु	" १३१२ ई.

विन्ध्य पर्वत के दक्षिण में कन्या कुमारी तक का टापू दक्षिणापथ कहलाता है। वहाँ के मूल के निवासियो के अलावा उत्तर भारत के विजेता और मुहाजरीन-शरणार्थी भी इस इलाके के प्रमुख निवासी हैं। कृष्णा-नदी के दक्षिण में आर्यों से भाषिक और सांस्कृतिक दृष्टि से भिन्न जातियाँ हजारों साल से मकीम हैं। उनकी भाषाएँ द्रविड वर्ग की हैं। उनकी मौलिक विशेषताओंके होते हुये भी, तत्सम तद्भव और देशीय शब्द भंडार, वर्णमालाका ढाँचा इन बातों के लिहाज से उन पर संस्कृत भाषा और सहीत्य का प्रभाव अत्यी धीक मात्रा में पाया जाता है।

द्राविड भाषाओंमें तमिळ भाषा और साहित्य सबसे प्राचीन (ख्रिस्ताब्द के प्रारंभ से) है। परंतु तमिळ साहित्य की नींव जैन, शैव, और वैष्णव साहितियोंने डाली है इस लिये संस्कृत-प्राकृत साहित्य का अनुकरण ही अधिक मात्रा में पाया जाता है। कन्नड साहित्य का प्रारंभ ९ वी सदी से—नृपतुंग (८१५-७७) के "कविराज मार्ग" से होता है। कन्नड के साहितिय का स्फूर्तिस्थान और आदर्श भी संस्कृत साहित्य ही है।

दक्षिण भारतका पश्चिमी किनारा :—प्राचीन कालसे अरबस्तान और दक्षिण भारतका वाणिज्य व्यापारसंबंध रहा है। भृगुकच्छ, कोंकण और केरळ में अरब ताजिरों की बस्तियाँ कायं हुयी थी। पर मंगलोर को छोडकर कर्नाटक के समुद्री किनारे से अरबों का संबंध नहीं आया। परंतु चौदहवीं सदी में जब कर्नाटक में इस्लामी सलतनतें कायं हुयी तब से अरबी-तुर्की, फारसी का कन्नड पर असर पडता आया है।

अला उद्दीन के दक्षिण दिग्विजय (१२९४ ई.) से दक्षिण में इस्लामी सत्ताका प्रारंभ हुआ। पहिली इस्लामी सलतनत कर्नाटक में (कलबुर्गि-गुलबर्गे) मे १३४७ में कायं हुई। वह बहमनियों की सलतनत थी और जब १५२६ ई. में उसका अंत हुआ तो आदिलशाही (बिजापूर) और बरीदशाही (बीदर) के इक्तिदार में पूरा कर्नाटक आगया। बहमनी सुलातनोंका आश्रय पानेके लिये ईरान से धर्मप्रचारक और फारसी साहिति-योंका तांता बंध गया था। प्रसिद्ध सूफी संत सैय्यद मुहम्मद गेसू दराज १४१२ में गुलबर्गे में आये और उनका मक्बरा दक्षिण के मुसलमानोंका बडा तीर्थ है। महमूदशह बहमनी (१३८७ ई.) ने ईरान के मशहूर गजल सम्राट हाफिज़ को आमंत्रित किया था मगर सफर की कठिनाई के कारण वे नही आ सके।

इस तरह इस्लामी सत्ताके कारण अरबी-फारसी भाषा को महत्व प्राप्त हुआ। कर्नाटक के कुछ जिलोंपर-याने गुलबर्गा, रायचूर, बीदर पर—१९४८ तक-हैदराबाद की रियासत का अंत होनेतक इस्लामी सत्ता जारी थी और वहाँ की व्यवहार भाषा पर अरबी-फारसी का गहरा प्रभाव दिखाई देता था।

गुरुनाथ व्यंटेश दिवेकर

कन्नड़ भाषा में अरबी, फारसी और तुरकी - याने «हिन्दुस्तानी» शब्दावली

भारत का एक राज्य मैसूर है जहाँ की प्रादेशिक भाषा कन्नड है। इस प्रदेश का पुराना द्वितीय नाम है कर्नाटक जो भारत के प्राचीन इतिहास में महत्व का स्थान रखता था। पुलकेशिन् (स. ६०९) के राज्य का विस्तार नर्मदा से लेकर कावेरी तक था। उसकी राजधानी वातापि (हाली बादामि) अखिल भारतीय बाल्कि अखिल एशियायी राजनीतिका केंद्र था। उसके दरबार में ईरान का सफीर-राजदूत भी मौजूदथा इसबातका सबूत अजन्ता की गुफा १७ के एक भित्तिचित्र (fresco) से मिलता है।

आधुनिक भाषाशास्त्रियोंने भारतीय भाषाओंके दो प्रमुख वर्ग बनाए हैं। संस्कृत की प्रकृति पर आधारित भाषासमूह को उदा; पंजाबी, हिंदी, बंगाली, मराठी इ.; हिंद आर्यायी कहा जाता है और उससे कुछ भिन्न प्रकृति के भाषा समूह को उदा; कन्नड, तेलगु, तुळु, मल्याळम, तामीळ, ब्राहुई (बलुचिस्तान) इ., को द्राविड वर्गीय कहा जाता है।

उत्तर भारत के बडे मैदान को-याने हिमालयसे विन्ध्यतक और पंजाबसे बंगाल तकके टापू को-आर्यावर्त कहा जाता है और आगे चलकर यही इलाका "हिन्दोस्तान" कहलाया। यद्यपि यह भूभाग हिमालय की दुर्गम पर्वत श्रेणी से घिरा हुआ है फिर भी अतीत काल से पश्चिम, मध्य और पूर्वी एशिया से कई कौमें यहाँ आँबसी हैं। इसी कारण से "हिंदुस्तानी" याने भारत की मिलीजुली भाषा और संस्कृति का गहवारा आर्यावर्त ही है। इन कौमोंमें महान शक्तिशाली कौम आर्योंकी थी जिसका गहरा प्रभाव पूरे भारत पर पडा। इन की भाषा संस्कृत हिन्द युरोपीय (Indo–European) वर्ग की है जिसमें यूनानी (ग्रीक) लैटिन और-फारसी–पहेलवी भी शामिल हैं।

मध्य एशिया से कुछ ३००० से अधिक वर्षोंके कालसे आर्योंके कबीलोंने पह ईरान और बादमें भारत में अपने उपनिवेश कायम किए। इस लिहाज से सांस्कृतिक और भाषिक दृष्टिकोण से भारत और प्राचीन ईरान में कोई विशेष भेद नहीं था। लेकिन सातवी सदी ईसवी से जब कि ईरान पर अरबोंका अधिकार स्थापित हुआ पहले की समान संस्कृति में बडा फर्क पैदा होगया। संस्कृत से निकटतम भाषा–पहेलवी की बजाए अरबी–तुर्की शब्दों और मुहावरों से लदी हुई फ़ारसी भाषा उजूद में आगयी।

ईसवी सन की दसवीं सदी से जो ईरान आफगनिस्तान की ओर से हिंदुस्तान पर हमले होना शुरु हुअे उन के फल स्वरुप दो-तीन सौसाल के अंदर भारत भर में ईरान के तुर्कों और अफगानों की रियासते कायम हुयी। इन सुलतानों के कारण उनकी तुर्की–फ़ारसी भाषाओं का प्रभाव भी भारत की बोलियों पर पडता गया।

भारत में मुस्लिम सलतनतें कायम होने का क्रम इस तरह है।

पंजाब	सन् १०२३ ई.
सिंध	" ११८६ ई.

(५८)

गुन तन होर मन का कह्या तुराब — है हिन्वी भाका सभी किताब
क्यों पाना गुरु बिन उसे शिताब — है येही परवा बडा हिसाब१ ।
अू प्रथम बुध की पिला शराब — फिर दरसन देता उचा नक़ाब२

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा है ।।

(५९)

अे ज्ञान सरूप सब हुआ तमाम — बल ज्ञान सरूप अूस राखा नाम३
सतगुरु सूं देखो इसे मदाम — तिरलोक का सारा कहा मुक़ाम
मैं अैन अली का सही गुलाम — मुंज रात होर दिन सब येही काम

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा है ।-

१-२. यह दो « अ » प्रति में नहीं है
३. यह बंद प्रति « अ » में नहीं है

(५४)

पढ ज्ञान सरूप होर ज्ञान पकड़　　　　सट कारन दिये इरफान पकड़
टुक इंसानी का निशान पकड़　　　　है ज्ञानी तो कुछ ध्यान पकड़
मत मूलाधारी स्थान पकड़　　　　धर इच्छा१ मन में आन पकड़

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा हैं ।।

(५५)

अरे ज्ञान सरूप जो बोला हूं　　　　सब मोती उसमें रोला हूं
क्यों चावल कंकर ढोला हूं　　　　होर भेद आभेद सब खोला हूं
पर बालक बाला भोला हूं　　　　गुन सतरा जिब के तोला हूं

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा हैं ।।

(५६)

अब यारो तुरफा सुनो नक़ल　　　　है करनाटक में तरनामल
बल मशहूर जिसका है देवल　　　　अू देवल का देव अरनाचल
ऊस अरनाचल कूं मार खुन्वल　　　　अू बख्या वां का मुंजे अमल

जो पीर हुसेनी प्यारा हैं ।
अै तुराब ऊस बलिहारा है ।।

(५७)

है तरनामल में मेरा मुकाम　　　　अू अरनाचल है कठिन गुलाम
सब देवता२ में है बड़ा हो राम　　　　जिमूरत मुंझ आ करें सलाम
सुट बैखरी बाछ अपस तमाम　　　　रख ध्यान गुरू का ही मदाम

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा है ।।

---

१. अ + ब : बिच्छा
२. ब : देवी

(५०)

ओ गफ़लत में दिल खोता जै | फल हाथ बदी के बोता जै
नें माया सूं चित धोता जै | पड़ सुषुप्ती में क्यों सोता जै
में जिसके कारन रोता जै । | ऊ अमीं अली का पोता है जै

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
ऊ तुराब ऊस बलिहारा है ।।

(५१)

में सपने में था तमाम रात | पीर पादशाह साहब पकड़ के हाथ
कर हुशियार मुंकों कहे ये बात | जो संस्कृत की बना नुकात
सब आरिफ पावें ज़ात सिफ़ात | ऊ कायम दायम मेरे सात

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अैं तुराब ऊस बलिहारा है ।।

(५२)

अरे पीतम बख्शे प्याला रे | हूं प्याले सूं मतवाला रे
गल१ ज्ञान सरूप का डाला रे | पिऊ देखत मेरा चाला रे
आ बतला नुक़्ता काला रे | अू साहब सबसूं आला२रे ।

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहाराहै ।।

(५३)

अरे संकल्प विकल्प बतलाये | होर इंगला पिंगला दिखलाये
होर उत्पत्ति३ सब समझाये | ऊ मोक्षत्यम की रह पाये
नाक करमाकर कर सिखलाये | देव दत्त धनंजय बिसराये४ ।

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा है ।।

---

१. अ + ब : गुल
२. ब : आला
३. अ : ऊइपती
४. यह शर ठीक से नही पढ़ा गया

अरे ऐसे हूं ओ अेसे मीत१ पन मन में माया भरते चोल२
अरे ज्ञान सरूप सूं लाओ मीत फिर ज्ञानी होकर गाओ गीत
ओ पीर हुसेनी प्यारा हूं ।
अं तुराब ऊस बलिहारा हूं ।।

(४६)

मन ज्ञान सरूप सूं लाओ रे तन मन का मतलब पावो रे
पन सोंच ३गुरु कन जाओ रे सब भेद अभेद सुन आओ रे
कहूं काम दगा मत खाओ रे में तस्कर हूं वो साव रे
ओ पीर हुसेनी प्यारा है ।
अं तुराब ऊस बलिहारा हूं ।।

(४७)

पीर पादशाह साहब किये निहाल सब बख्शे अपना मुझे कमाल
मैं पाया धन का सहज विसाल हूं अपना आशिक़ अपि इताल
सब में तू का झगड़ा दिया निकाल हो तुराब रहना उस चरनों पाल४
ओ पीर हुसेनी प्यारा है ।
अं तुराब ऊस बलिहारा हूं ।।

(४८)

पीर पादशाह साहब बड़े वली हैं दावा जिनके५ अमीं अली
ज्यों खुशबू फूल खुली खुली६ यूं मशहूर है वो गली गली
सब तन की कीली वहां खुली अब भी ज़िक्र है लफी जली
ओ पीर हुसेनी प्यारा हूं ।
अं तुराब ऊस बलिहारा है ।।

(४९)

पीर बादशाह साहब औलिया मैं उस ते हाल और क़ाल लिया
ऊ हादी अपना करम किया मन भाया मेरे वही पिया
मैं दरशन का जो सुरा७ पिया तन मन का झगड़ा चुका दिया
ओ पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा है ।।

सब में पन लुट कर रहो अेकंग   ऊ रोशन दीपक में हूं पतंग[1]

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।

अैं तुराब ऊस बलिहारा हूं

(४२)

क्यों बिनकर नक्षत्र महिबल में[2]   यूं पीतम बसना मुझ दिल में

कई खेल खिलावे तल पल में   सब वासिल कामिल आहिल में

आग बारा पानी होर गिल में   हैं मुहीत ऊ सब महफिल में

जो पीर हुसेनी प्यारा हूं ।

अैं तुराब ऊस बलिहारा हूं ।।

(४३)

अब खिक होर पिक एक दूर करो   तब अनलहक का शोर करो

जड़ सूली हाथों गर्व करो   मत आशा धर मत गोर[3] करो

दूर खाकी तन का चोर करो   अैं किरपा तुम फ़िलफ़ौर करो

जो पीर हुसेनी प्यारा है ।

अैं तुराब ऊस बलिहारा हूं ।।

(४४)

है मारग तन को बहुत बिकट   धर पग वां तब नकोरे हट

बल चित कूं संभाल घट   हैं पिण्ड अण्ड ब्रह्माण्ड मियाने तट

जा तट ऊ तोडकर गर्व कर मत   ओ दरसन देगा आब खालट[4]

जो पीर हुसेनी प्यारा हैं

अैं तुराब ऊस बलिहारा हूं

(४५)

अरे झूठे मूठे भये अतीत   सतगुरु की कुछ नहीं सीखे रीत ।

---

१. ब : उ रौशन दिपक मैं पतंग

२. अ : जो डोंगर नकसई महबल में

३. अ : खोर

४. ब : घूंगट

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(३८)

अरे ज़ाहिद अैसा करो ज़िकर   जल जावे जिससूं ख़याल ज़र
अरे क्यूं छुप१ फिरते इधर उधर   टुक राज़िक२ ऊपर ऊपर रखो नज़र
अरे बूजो अपना फ़जर फ़जर   अरे इच्छा धर कर बन्दोकमर
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(३९)

अरे दोज़ख कां होर बहिश्त कहां   पिउ दिसता मुजकूं जहां तहां
अब यहां कहूं या कहूं वहां   है रौशन जिससे ज़मीं ज़मां
अब कां लग उसका करूं बयां   ऊ परघट होकर दिसे निहां
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(४०)

मैं आख़िर नुक़ता ऊ अव्वल   मैं काला भंवरा ३ऊ कंवल
मैं आशिक़ साबिक़ ऊ नवल   मैं नुक़ता नक़ली ऊ असल
मैं आवाज़ हूं होर ऊ बहल   मैं हूं प्यासा ऊ सो जल
जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
अै तुराब ऊस बलिहारा है ।।

(४१)

अब हवा हिरस सूं लाकर भंग   मत बैठो यारो होकर दंग
इस तन की घाटी आओ उलंग   पन खिक का बांधो तूर नसंग

---

१. ब : चप
२. अ : रज़्ज़ाक
३. अ : रया

पिऊ पिऊ साहब खाना तन
सब कहलाता है बेगाना तन
क्यों दीपक होर परवाना तन
ऊस हादी सूँ पहचाना तन

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(३४)

अरे तन सूँ पाया सिफ़तों सात
अरे मन सूँ पाया रब की जात
अरे ना वाँ दिस है ना वाँ रात
अरे ना वां खुश्की ना बरसात
अरे ना वाँ सुनना देखना बात
अरे वाँ भी मेरे हैं संगात

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(३५)

अरे ब्रह्माण्ड पिण्ड अण्ड स्थूल सरीर
ओ बूझा सो है पीर फ़कीर[१]
ओ सात[२] समुन्दर आया तैर
बल जावें उस पर मीर अमीर
ओ हाज़िर नाज़िर समीअ बसीर
सब भेद बताकर किया वज़ीर

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(३६)

अरे मीम सूँ अहमद अहद हुआ
पन अै सूँ मीम का अबद हुआ
मिल दोनों सानी असद हुआ
सब हवा हिर्स हसद हुआ
कै अज़ल हुआ कै अबद हुआ
दे दरसन मुजकूं मदद हुआ

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(३७)

अरे छोड़ो ज़िकर खफ़ी जली
अरे एक ही है नबी अली
अरे तब तुम सतगुरु बड़े बली
अरे मैं तो बेशक पैपोश भली
अरे मारग चलना भली भली
अरे मैं तो भंवरा ऊ है कली

---

१. ब : जो बुज्या है सो पीर फ़क़ीर
२. ब : सप्त

(२९)

अब तन सूं मन कूं काम पड़ा मिल दोनों का संग्राम पड़ा
तब आशिक़ माशूक़ नाम पड़ा कुल बदनामी का दाम पड़ा
जो दुनिया नै सो खाम बड़ा अै शोहरत१ खास वो आम पड़ा
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(३०)

हैं तन में पिउ का डेरा जै कुल२ शै में जिसका फेरा जै
हो मुहीत सबकूं घेरा जै फल में तूं के पेरा जै
सट झगड़ा मेरा तेरा जै है न्यारा फिर शह मेरा जै
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(३१)

कर मन कूं तूं मजहूल नको ज्यों बालक झूला झूल नको
जो सो आया तो फूल नको३ खा हरगिज़ पत्थर धूल नको
पड गफलत म्याने फूल नको ओ साक़ी अपना भूल नको
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(३२)

अजी मरने अगल मरना जै अजी मरने से ना डरना जै
अजी वादे के दिन भरना जै चित माया में ना धरना जै
ना छूटे समरन करना जै हार तुराब कये लग चरना जै
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(३३)

पिउ मन का मन में ठाना तन४ बिन गुरू है मुश्किल पाना तन

---

१. ब : शाह
२. अ : गुलशान
३. ब : जासो लेका हो फुक नेको
४. ब : पिउ मन का मन में ठाना तन

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(२५)

बाग बकरी कूं मिल बांधे हैं — मिल बिच्छू संगड़ा नांधे हैं
जो आशिक़ उन कूं रांवे हैं — ऊ मंज़िल नासूत फांवे हैं
नैं कांवे सो ऊ मांवे हैं — हूं मांवे सो हम सांवे है
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(२६)

जब मंज़िल नासूत जायेगा — तब मलकूत का भेद पावेगा
जो जबरूत चलकर आवेगा — सो लाहूत सूं मन लावेगा
जब आपस कूं बिसरावेगा — तब दरसन ऊ दिखलावेगा
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(२७)

अरे तालिबे हक़ में हक़ होना — सब खुदी खुदा में मिल खोना
इस खाकी तन कूं यूं धोना — ज्यों १असपर करना है सोना
बिन बाक-दरसन होर टोना — ऊ पीतम के संग मिल सोना
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(२८)

अरे मैं तू का झगड़ा छोडो रे — जग धंधे सूं मुख मोडो रे
तुट खुदी खुदा कूं लोडो रे — नफ़स अम्मारे कूं तोडो रे
मुझ बात सुनो टुक बोडो रे — मन उसके चरनों२ जोडो रे
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

---

१. ब : अकसिर
२. ब : चरनों

जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(२१)

जो वजूद अव्वल हक्क़ानी है — ये दूजा१ तअय्युने सानी है
जो सानी है सो फ़ानी है — जो फ़नी उस कसी बानी है
बात देखन में दीवानी है — पन उसके आगे सयानी है
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(२२)

जब नुक्ता अव्वल२ पावेंगे — तब नुक्ता आखिर ३आखिर आवेंगे
पिउ दरसन४ वां दिखलायेंगे — तुम्ह मारग सीधी लावेंगे
हो आशिक जो कोई आवेंगे — सो पिउ के आगे गावेंगे
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(२३)

क्यों दरपन मियाने मूंह दीसे — यूं धन वो मेरे मन में बसे
पन देखन में न आये किसे — वो सबके खेलां देख हंसे
सब मुश्किल होये हल ५ऊसे — भर नज़रों देखा उनने जिसे
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अैं तुराब ऊस बलिहारा है

(२४)

जब पया अपनी आप खबर — तब आप अपस कूं गया बिसर
जों काला भंवरा रहा घुमर६ — बन आशिक़ जिसका नहीं गुजर७
है कहूं किधर मैं कहूं किधर — वो दिखता मुझकूं जिधर तिधर

---

१. ब : तअय्युने सानी
२. ब : अव्वल
३. ब : आखिर
४. अ : दू
५. अ : हाल
६. अ : गुमर
७. अ : गजहूर

क्यों भौंरा घूमे१ बन में हूं — यूं मन का मंगल तन में है२
मिल शशी दिवाकर गहन में है। — मम तन में तन उस धन में है
जो पीर हुसेनी प्यारा है।
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१७)

जब मैं तू का बिस्तार न था — तब कसरत कुछ इजहार न था
था आशिक पन दिलदार न था — मैं मेरे सूं हुशियार न था
बल साक़ी दिल का यार न था — कोई अैसा भी बौंसार न था
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१८)

पिउ मेरे तन कूं ठांव क्या — नांव मेरा अपना गांव क्या
जब हद सूं लम्बे पांव किया — तब कसरत ऊसका नांव किया
मैं उस पर बलि बलि जाऊं क्या — सर मेरे चत्र और छांव३ किया
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१९)

जिब खातिर पैदा तन हुआ — पिउ खातिर पैदा मन हुआ
संग दोनों का अेक फ़न हुआ — बुध खतरे का रहज़न हुआ
बल जिसके कारन कहन हुआ — वो हादी मेरा वहन हुआ
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(२०)

मैं आशिक़ उस पर ने था जब — था पीतम प्यारा आपी तब
मैं आशिक़ होकर आया कब — बौ दिसता नें सो क्या सबब
मैं कहता हूं सो बात अजब — ये खेल उसी के दिसते सब

---

१. अ : घर में
२. ब : यूं नुकता मन के फन में है
३. ब : छत्र

अरे येही सारा आवा गमन मिल चारों मान्त्र१ भया है तन
अब लंग सरीर का सटपावरन तब बोला२ ऊ सब अरामरन
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१३)

अरे तन में तस्कर गफलत जान अरे आहार निद्रा इल्लत जान
अरे दुष्ट सला बद खसलत जान अरे बहिश्त नरक सो दौलत जान
अरे कनक कान्ता ज़िल्लत जान अरे वोही मज़हब मिल्लत जान
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१४)

जिस अखियानकूं ग्यान नहीं हे बान्दर वो इनसान नहीं
बल सभा में उसका मान नहीं जब मान नहीं तब पान नहीं
होर ग्यान नहीं तो ध्यान नहीं कोई अैसा साहब इरफान नहीं
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१५)

मन काले बन का रहवासी तन महेश कँबल३ का सुखवासी
ज्यों गंगा जमुना होर कासी मिल सरस्वती४ के हैं बासी
मुझ बतला सिफतां बिसवासी गुरु राखिया अपना सन्यासी।।
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१६)

मन रोशन तारा तन में है पन नुक्ता काला५ मन में है

---

१. अ : मंतर
२. ब : बोल्या
३. ब : हंस
४. अ : तिरूपती
५. अ : कला

(८)

गंध, रस, रूप, शब्द हौर स्पर्श   गुन पांच प्राण के भये सरस
सब विषय कलायें रसनारस   बिन गुरु ना पासै सौ बरस
क्या बूझेगा ऊस मजिस मगरा   अरे अेही इच्छा मुझे है बस
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(९)

कें ब्रह्मा भये हौर कें महेश   कें मूलाधारी बसे गनेश
अे बूझे लग मत बढ़ाव कैस   मत झूटा लेकर फिरोजी मेरा
सट इच्छा बिच्छा का संदेश   अब अेही धुन१ है रात हौर बेस
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१०)

अरे यो है ब्रह्मा जिब्राईल   और वो है बिष्णु मीकाईल
कोई महेश कहें कोई इस्राफील २   त्रीमूरत बिष्णु अज़राईल
हौर मोल कनैय्या बड़ा वकील   मैं मेरा बूझिया उसे कफ़ील
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(११)

अरे हवा आकाश हौर वायू बाव   तेज आतिश है जल पानी पाव
अरे खाक है पृथ्वी तन का भाव   हौर जरा मरन सुध बुध का दाव
अरे बोली पर मत नजर चलाव   ३पन सीधी है मारग कहीं सो आव
जो पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(१२)

अरे सुषुप्ति जागृति हौर सपुन   हौर तिरियावस्था अशुमहरन

---

१. अ : दसन
२. अ : कोई कह महेश कै काई इसराफील
३. ब : पन सीधी मराग कहें सों आओ

(४)

अरे हृदय मियानी प्रान बसे फिर मूलाधारी अपान बसे
अरे दोनों में तू समान बसे अरे कण्ठी तेरे उदान बसे
अरे सगल सरीर में व्यान बसे अरे चित में अनुसंधान बसे
ओ पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(५)

गंध रस रूप, स्पर्श हौर शब्द इन पांचों तन सूं बनिया सब्द
किस कहना नेक हार किसकूं बद उन पांचों में नै फिकर हसद
महाकारन, कारन जाये जब सतगुरु के चरनों पाये तब
ओ पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(६)

है अंत करन सूं मुक्ता सुन हौर सातिक, राजस, तामस गुन
है कायम उनसूं अनजब बहुन१ है जिसके कारन पाप२ हौर पुन
अै सप्त पताल हौर चार रूकन गुन सतरा जियू के बोला३ सुन
ओ पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

(७)

दस इन्द्री, मन बुद, पंच प्रान दस सतरा मिलकर जीव पहचान
हौर रजगुन का है स्वाधिष्ठान है सतगुन नाभी का—रस्थान
भी तमगुन चित का अनुसंधान सब सतगुन इच्छा रखी निधान
ओ पीर हुसेनी प्यारा है
अै तुराब ऊस बलिहारा है

---

१. अ : ब : यह शेर ठीक से नहीं पढ़ा गया
२. ब : पांप
३. ब : बोल।

ग्यान - सरुप

हौवलूअलीयुल अज़ीम

बिस्मिल्ला हिर्रहमानिर्रहीम

(१)

अे पंचभूत का बिस्तारा है — आब, आतिश, खाक होर बारा है

चित मन बुद अहंकारा है ।। — सब सरूप कूं सिंगारा है

पिउ सबमें सबसूं न्यारा है — ज्यों रोशन जगमग तारा है

जो पीर हुसेनी प्यारा है

अे तुराब ऊस बलिहारा है

(२)

मन१ बारा बुद जीवाला जे — चित चंचल जल२ निरवाला जे

खाक अहंकार का जाला जे — जिस जाल में रूह डाला जे

स्थूल सरीर का माला जे — मुझ केता ऊ मतवाला जे

जो पीर हुसेनी प्यारा है

अे तुराब ऊस बलिहारा है

(३)

जीव, प्रान, अपान होर ब्यान समझ — भी उदान, समान घर ग्रान समझ

तयक चक्षु३ होर गृहाण समझ — जीभ रसना सर्वन्न कान समझ

इस तन में ओही जान४ समझ — शह मीरों शाह बुरहान समझ

जो पीर हुसेनी प्यारा है

अे तुराब ऊस बलिहारा है

---

१. ब : मन बारा होर बुद जवाला जे

२. अ : जाल

३. अ : चक्षू

४. ब : ग्यान

है कि वह हिन्दी पारिभाषिक शब्दोंके उर्दू या फारसी पर्याय भी दे देते हैं जिनसे पाठकको तसव्वुफकी बारीकियोंको समझनेमें उलझन न हों। उन्होंने जानबूझकर सीधासादा उल्लेख करनेका ढंग अपनाया है। और कठिन समस्याओंको आसान बनाकर सर्व साधारणके सामने पेश किया है। उन्होंने इस बातका खास तौरपर खोस खयाल रखा कि उनके पेश किये सूफियाना तत्वको मालूम सूझबूझका आदमी भी अच्छी तरह समझ सके।

शाह तुराबने ग्यान स्वरुपमें फारसी और अरबी के कठिन नियमों से बडी खूबीसे अपना दामन बचाया है। इसके विपरीत उन्होंने प्रचलित संस्कृत शब्दों को बहुत सुंदर ढंगसे प्रयोग किया है। और यह उनके एक द्विभाषिक कवि होनेका प्रमाण है। ग्यानस्वरुपमें मजमूई हैसियतसे एक पुरकशिश सौती आहंग पाया जाता है।

ग्यान स्वरुपमें संस्कृत मराठी और योगके कठिन पारिभाषिक शब्दोंका प्रयोग हुआ है। कम पढे लिखे कातिबोंने संस्कृतके कुछ पारिभाषिक शब्दोंको अशुद्ध उच्चारणके साथ नकल किया है मैंने निबंधकारने मूलपाठ में सही उच्चारण देनेकी कोशिश की है। और असलकी हाशियेमें निशानदेही कर दी है।

ग्यानस्वरुपकी रचना हिन्दी और उर्दू छन्दशास्त्र के अनुसार है :—

(१) उर्दू उरूजके अनुसार इस नज्मकी बहर, बहरे मुतदारिक मुसम्मन मखजूफ (फअलन फअलन फअलन फअलन) है।

(२) हिंन्दी छन्द शास्त्र के अनुसार यह नज्म चौपाईकी एक शकल है जिसमें १६ ता ८ मात्राअें होती हैं।

मोक्षत्वम्	मोक्षत्वम्	फनाफिल्लाह्	(बंद ,, ५३)
प्रथम बुदकी शराब	मये	कलस्त	(,, नं ५७)

(४) उपमा, रुपक और अन्य अलंकारोंका बडी खूबीसे प्रयोग किया गया है। उपमा अधिकांश हिंदीकी है। नीचे अलंकारोंके उदाहरण प्रस्तुत हैं।

विरोधाभास :—

जब नुक्ता आखिर पावेंगे—तब नुक्ता अव्वल पावेंगे।

यमक :

अरे तालिबे हकमें हक होना — सब खुदी खुदा में मिल खोना।

संकेत :

जब चिर हूर पिक चक दूर करो — तब अनलहकका शोर करो

उपमा :

मन बारा बुद ज्वाला जै — चित चंचल जल निर्वाला जै

(५) शाह तुराबने कुछ नये हिन्दी मुहावरों का प्रयोग किया है —

जैसे :—

मनका मंगल होना ; सोर करना, कीली खुलना

(६) ग्यान स्वरुपमें बहुतसे संस्कृत शब्दोंका प्रयोग हुआ है। जिसमें डाक्टर मसूद हुसेन खाँनका कथन प्रमाणित होता है कि 'अपभ्रंशकी सबसे बडी खुमूससियत यह की उसमें संस्कृतके खालिस अल्फाजको दखल न था लेकिन ज्यों-ज्यों शायरीकी जबान प्राकृत और अपभ्रंशकी रवायतसे आजाद होती गयी, लोगोंको संस्कृतके खालिस अल्फाजके इस्तेमालसे परहेज न रहा।

नीचे कुछ संस्कृत शब्द जो उस नज्ममें प्रयोग हुये हैं दिये जाते हैं —

जीव, ग्यानी, चरण, बालक, इंद्रिय, स्थूल, अतीत, स्वरुप, जल, चित्त, गुण, प्राण, अपान, वियान, कारण, महाकारण, निर्वाला, सातक, राजस, बुद्धि, इत्यादि।

(७) आधुनिक भाषा वैज्ञानिक नियमोंपर भी इस नज्मको परखा जा सकता है और यह तीन तीन सतहोंपर मुमकिन है। सौती सतहपर यानी इस नज्ममें जो शब्दप्रयोग हुये हैं उनकी सौती विशेषता क्या है? सौती सतहपर याने इस नज्ममें प्रयोग होनेवाले शब्द व्याकरणके अनुसार किन-किन जोमरोंमें गणना होते हैं? बनावटकी सतहपर अर्थात् इस नज्म में आनेवाले फिकरों या जुमलोंकी बनावट क्या है? आधुनिक भाषा विदयोंने अठ्ठारहवी सदी ईसवीकी पुरानी उर्दूका भाषा वैज्ञानिक अध्ययन करके जिन विशेषताओंकी ओर हमारा ध्यान आकर्षिक किया है वह लगभग सभी ज्ञानस्वरुपमें मौजूद है।

(८) शाह तुराबका वर्णन करनेका ढंग सरल और सरस है। उनकी एक प्रमुख विशेषता यह

फर्माइशपर तसनीफ की थी । उनके पुत्रकी यह फर्माइश महज रस्मी न थी । वह इस वास्तविकता से अच्छी तरह आगाह थे कि शाह तुराब में इस्तलाह हिन्दी व मुसलमानी में तसव्वुफकी बातोंको नज्म करनेका न सिर्फ मलका है बल्कि उनका तखातुब भी आलमगीर है । खुद शाह तुराब कहते हैं —

ग्यान सरुपके हर पदमें एक उच्च जज्बा, विशेष राग और जादुई गुण हैं । आत्मिकता के सर्वश्रेष्ठ गुण की दरस व तदरीस के लिये जिस गंभीर शांतिचित और सरस ढंग की आवश्यकता होती है वह उस कविता में मौजूद है ।

जबान व बयान :—

शाह तुराब एक विश्वभ्रमी सूफी थे । मारिफत की खोज में उन्होंने अहले हनूद की मुतबर्रक किताबों का भी अध्ययन किया था । वह इस्लामी तसव्वुफ और भक्ति के अलग-अलग रास्तों को एक कर देना चाहते थे । इसी कारण उन की रचनाओं में भाषा और शैली की रंगारंगी पैदा हो गई है ।

(१) डॉ० सैय्यद मुहीऊद्दीन कादरी जोर ने ग्यान स्वरुप के महत्व पर रोशनी डालते हुए लिखा था कि —" इस नज्म मे हिन्दी अल्फाज बकसरत इस्तेमाल किये गये हैं और जगह-जगह हिन्दू देवतओं और देवियों और तीरथ गाहों की तलमीहों के जरिये इस्लामी अकदार की वताहत की गई है और इस लेहज से यह नज्म बहुत ही अहम और काबिले कद्र है । अगर इस को देवनागरी रस्मुलखत (लिपी) में मुन्तकिल किया जाए तो यह ठेठ हिन्दी नज्म समझी जाएगी ! " १

निबंधकार डाक्टर जोर की रायसे हम सहमत हैं

(२) ग्यान स्वरुपमें प्राचीन हिन्दीके आरंभिक कवियोंकी तरहसे अरबी और फारसी शब्दोंके मुकाबलेमें संस्कृत शब्दोंका ज्यादा प्रयोग हुआ है । उन्हें प्राचीन उर्दू शैलीके अनुसार बनानेके लिए कभी-कभी उनकी सौती उच्चारणकी शलकमें हेरफेर किया गया ह । उदारणार्थ—

सरीर	शरीर	(बन्द नं २)
ब्रम्हा	ब्रह्मा	(बंद नं १०)
असभरन	असुबहरण	(बंद नं १२)
नकसय	नक्शय (नक्षत्र)	(बंद नं ४२)

(३) नज्मका विषय चूंकि तसव्वुफ और वेदान्त है इसलिये उसमें अक्सर अरबी और संस्कृत पारिभाषिक शब्दोंका प्रयोग हुआ है । जैसे —

मन बुद	अकले कुल व नफ्सेकुल	(बंद नं ७)
कनक कान्ता	सोना और औरत	(बंद नं १३)
नुक्त ए काला	दुनियाका लज्जतें	(,, ,, ५३)

१— अफकेराए मखतूता ते – इदारा– ऐ-द अदबयाते उर्दू : प्रति ४ : पृष्ठ ११८

कारण बहुत प्रसिद्ध हुये । इस मसनवीमें भी सुन्दर शैलीं पायी जाती है और वैसेही हिन्दी के पारि-भाषिक शब्दों का प्रयोग हुआ है । शाह तुराबने यद्यपि बहरीका कोई उदाहरण नहीं दिया है लेकिन दोनों मसनवियोंके अनुसंधानसे इस बातका प्रमाण मिलता है कि उन्होंने बहरीके विचार-समूहसे बहुत लाभ उठाया है ।

काज़ी महमूद बहरीके पिता शाह बुरहानुद्दीन जानमके मुरीदोंमेंसे एक थे । वह कहते हैं :—

" जिस फीअल मिस्ल अव्वल पान देवे तो सरे सौ शाह बुरहान मा बाप मेरा मुरीद उस घरका उस घरका सौ किया अपस कूं गौहर । " १

शाह तुराब भी इसी सिलसिलेसे ताल्लुक रखते थे । ग्यान सरुपमें वह कहते हैं :—

' इन तनमें वोहीं जान समझ, शाह मीरां शह बुरहान समझ ! '

इससे स्पष्ट होता है कि बहरी और शाह तुराबका बैअत का सिलसिला एक या दोनों ने जहाँ तक हो सका इस्लामी विश्वासो– विचारोंको हिन्दुस्तानियतके वस्त्र में पेश करनेकी कोशिश की । तस-व्वुफकी हमागिरी से उसअत असीमित है, अतः सूफी के दिलमे हर मत और हर धर्मका आदर पाया जाता है । वह धार्मिक मतभेद, पक्षपात और ऊँचनीचका कायल नहीं होता । शाह तुराब चिश्तीका रचना क्षेत्र विस्तृत होनेके साथ-साथ विभिन्नताओंसे भी पूर्ण है । किसीमें खालिस पुराण और वैदिक दर्शनको विषय बनाया गया है तो किसीमें इस्लामी तसव्वुफकी चिनगारियाँ छिपी हुई है ।

शाह तुराबने राम और रहीम को एक समझा है । कहीं-कहीं राम और रहीम की जगह केवल 'राम' शब्दको लिया है । इसी तरह उन्होंने इजराईल, मीकाईल, इसराफील और जिब्राईल के लिये जो वैदिक पर्याय प्रयोग किये हैं, वह प्रस्तुत है :

अरे वोही ब्रह्मा जिब्राईल – अरे वोही विष्णु मिकाईल
कोई महेश कहे कोई इसराफील वे तो इजराईल
दूर मूल कनैया बड़ा वकीय में मेरा बूझिया उसे कफील
जो पीर हुसेनी प्यारा है ।
ए तुराब ऊस बलिहारा है । (बूझ नं १०)

शाह तुराबकी तरहसे शायद ही किसी और सूफीने ऐसी हिंमतके साथ कदम उठाया हो । उनकी इस विशेषतापर प्रोफेसर मसऊद हुसेन खाँकी राय ध्यान देने के योग्य है । वह कहते हैं कि राम और रहीम कबीरकी इस्तलाहमें एकही जातके दो नाम हैं । लेकिन सूफियाना वारदातमें दोनोंके अस रको मिटाकर केवल रामके नामसे याद करना मुतसव्वेफाना तसव्वुरातकी दुनियामें महज एक कदम आगे का मामला नहीं बल्कि एक जबरदस्त जस्त व जसारत है । " १

शाह तुराबने मसनवी ' जहूर कुली इस्तलाह हिन्दी व मुसलमानी' में अपने फर्जन्दे अर्जमन्दकी

---

१ : सखावत मिर्जा मन लगन अज बहरी : पृष्ठ – १२८

१. मन समझावन अज शाह तुराब मुकद्दमा पृष्ठ — ११८

जाती है। इसमें तरकीमा मौजूद है लेकिन कातिबने अपना नाम और अनुकरण करने की तिथि नहीं लिखा। तरकिमेके अल्फाज (शब्द) ऐसे हैं :—

'तम्मत बिलखैरमिन तस्नीफें गंजुल असरार इशदि मआब हजरत शाह तुराब'

इस प्रतिके लेखकने कठिन हिन्दी पारिभाषिक शब्दोंके नीचे लाल स्याही से उनके अर्थ और फारसी व अरबी पर्यायवाची शब्द लिख दिये हैं। जिनमें पाठकको मूल पाठके समझने में मदद मिलती है। यह प्रति सुरक्षित है।

ग्यानसवरुप तरजी अबन्दकी शकलमें है। डॉ. जोर और डॉ. सैयदा जाफरने इसको तरकीब-बन्द बताया है, जो उचित नहीं है क्योंकि हर पद्यके टेकका शेर एकही है। इस नज्म के २३६ शेरों में से दो शेर ऐसे रह गये हैं जिन्हें निबंधकार ठीक-ठीक पढ नही सका।

ग्यान सरुप का विषय

हिन्दी भाषाकी सूफियाना कविताको दो भागों में विभक्त किया जा सकता है। पहिला भाग 'निर्गुण धारा' और दूसरा भाग 'सगुण धारा' कहलाता है। 'निर्गुण धारा' के कवि खुदाको वाहिद (एक) मानते है। वह अल्लाह को पाक मानते हैं। दूसरे अर्थात् 'सगुण धारा' के दो रुप हैं। प्रथम रुप 'ग्यान मार्ग' और द्वितीय रुप 'प्रेममार्ग' पर आधारित है। शाह तुराब मुसलमान सूफियों के उस संप्रदायसे संबंधित हैं जिनकी कवितामें 'ज्ञानमार्ग प्रेममार्ग' और इस्लामी तसव्वुफ से गंगाजमुनी धारें मिलती हैं। पुराणों, वेदो और उपनिषदोंमें तसव्वुफके गुणोंका उल्लेख विशेष रुपमें मौजूद है। हिन्दू मतके अनुसार आवागमनके कष्टसे छुटकारा पानेके लिये मनुष्यका पहला कर्तव्य बताया गया है। उसके बाद मनुष्य फना फिल्लाह (मोक्ष) हो जाता है। मोक्षको हासिल करनेके लिए अपनी जात (स्वयं) को फना करके जात ए. हकीकी मे मिल जाता है। स्वयं को खत्म करनेके का तरीका बताया गया है। उपनिषदमें जात वाहिद (एकात्म) की अहमियतपर बहुत (चर्चा) की गई है। और 'प्रेममार्गी' सूफीके लिये जेहादे नफ्स, खिलवत नशीनी, तर्क लज्जात और इस्तगराक आवश्यक बताया गया है। हिन्दुओंके यहाँ आत्मापर काफी जोर दिया गया है। उनके यहाँ आत्माही सबसे श्रेष्ठ है। यह लोग आत्माको न केवल जात–ए–हकीकी की कल्पना करते हैं बल्कि उसे तमाम दर्शनकी आत्माभी समझते हैं। शाह तुराबने निहायत कलात्मक ढंगसे इन समस्त बातोंको 'ग्यान-सरुप' में इस्लामी तसव्वुफकी चाशनीके साथ घुला मिला दिया है।

सूफिया-ए-कराम में संभवतः शाह अलीजीव गायधनी गुजराती (मृ. ९७३ हि – १५६५ ई.) ने अपने दीवान 'जवाहर-ए- असरारुल्लाह' में पहली बार हिन्दीके पारिभाषिक शब्दोंका नये अंदाज फिक्र के साथ एक नयी शैलीमें पेश करनेकी कोशिश कीं। इनके कारण सूफामत की समस्यायें न केवल सर्वसाधारण बन गयी बल्कि उनके प्रयोगसे सूफियाना घटनाओंका फिक्री सरमायाभी निखर गया। मद्रास प्रांत के एक सूफी कवि काजी महमूद बहरी (मृ. ११३० हिजरी – १७१७ ई.) अपनी मसनवी 'मनलगन' के

---

१. तजकेरा – ए–मखतूताते – इदारा–ए– अदबियाते उर्दू : प्रति– ४, पृष्ठ–११८

२. डॉ. सैयदा जाफर मन समझावन : शाह तुराब पृष्ठ : ७८

डॉ. नूरुस्सईद अख्तर

ग्यान स्वरुप

(शाह तुराब चिश्ती)

शाह तुराब तरनामल, मद्रास प्रांतके रहनेवाले थे । इनकी गणना बारहवी सदी हिजरी के सूफी कवियोंमें की जाती है । वह पीर बादशाह हुसेनी के मुरीद थे जिनका सिलसिला खिलाफत शाह मीराजी शम्सुल उश्शाक से मिलता है । शाह तुराबकी कई रचनायें हैं जिनमेंसे केवल एक ' मनसमझावन ' प्रकाशित हुई है । इनकी एक और रचना ग्यान स्वरुप है ।

लेखकको ग्यानस्वरुप की केवल दो प्रतियोंका ज्ञान है जिनमेंसे एक पूर्ण है और दूसरी अधूरी है । पूर्ण प्रति अंजुमन तरक्की-ए-उर्दू (हिन्द) अलीगढके पुस्तकालयमें है और दूसरी अपूर्ण प्रति इदारा-ए-अदबियात उर्दू हैदराबादकी संपत्ति है । दूसरी प्रति चूंकि पहलेसे पुरानी है इसलिये उसीको बुनियादी हैसियत दी गयी है । आइंदा सतरोंमें उसे (अ) के नामसे और अंजुमनकी प्रतिको (ब) के नामसे संबोधित किया जाएगा । नीचे दोनों प्रतियोंका संक्षिप्त परिचय दिया है ।

प्रति ' अ '

डॉ. सैयद मुहिउद्दीन कादरी जोर ने इनके पदोंकी संख्या ५८ बताई है और फिर लिखा है कि —" इसके बादके हिस्से इस मखतूतेमें मौजूद नहीं है । अगर इसका आखिरी बंद रहता तो मुमकिन है कि तारीख तस्नीफ (रचनाकाल) का भी इल्म हो जाता । यह नज्म जिस एहतराम और जिस खूबीसे लिखी गई है उसके आधारपर ऐसा अंदाजा होता है कि उसके अंतिम पदमें तारीख तस्नीफ (रचनाकाल) अवश्य होगा । इस प्रतिमें कुल आठ पन्ने हैं और हर पृष्ठपर १५ सतरे हैं । इसकी साइज ८।। × ४ है । अक्सर पन्ने ऐसे हैं जिन्हें कीडे खा गये हैं । सुलेख न होनेके कारण उसे सही तरीकेसे पढनेमें कठिनाई होती है ।"

प्रति ' ब '

अंजुमन तरक्की-ए-उर्दू पुस्तकालयकी सूचीमें इसका नंबर ३१७ और किताब नंबर २९७.७।९३ है । इसके साथ शाह तुराब की ' मनमसझावन' की कुछ गजलें और उनके पीर-व-मुर्शिद (गुरु) पीर बादशाह हुसेनीका संक्षिप्त दीवान भी है । इस प्रतिमें ५९ पद हैं । हर पदमें चार शेर हैं और इस तरह शेरोंकी तादाद २३६ हैं । डॉ० सैयदा जाफरने अशारकी तादाद २२० और अर्द्धालियोंकी संख्या ५८ बतायी बतायी है । १ अगर इन पदोंमेंसे टेकके शेरों की संख्या घटा दी जाय तो उनकी कुल संख्या १७७ रह

---

१. मनसमझावन को डा० अब्दुस्सत्तार दलवी (बंबई) और डा० सैयदा जाफर (हैदराबाद) ने अलग अलग संपादित करके प्रकाशित किया है ।

अंत में मंझन ने यही संदेश दुहराया है कि इस जगत् में अमरत्व का लाभ प्राप्त करने के लिए एक मात्र उपाय प्रेम में प्राण त्याग है । कवि का विश्वास है कि जो प्रेम में मरण का अनुभव करता है, उसे काल भी नहीं मार पाता । इसलिए यदि दोनों जगत में काल के भय से मनुष्य उबरना चाहे तो उसे प्रेम की शरण लेनी चाहिये :—

अमर न होत कोइ जग हारे । मरि जो मरै तेहि मीचुन मारै ।
पेम कै आगि सही जेइं आंचा । सो जग जनमिं काल सेउं बांचा ।
पेम सरनि जेइं आपु उबारा । सो न मरै काहू कर मारा ।
एक बार जो मरि जिउ पावै । काय बहुरि (तेहि) नियरन आवै ।
मिरितु (फल) अंकित होइ गया । निहचै अंबर ताहि कै कथा ।
जौजिउ जानहि काल भौ पेम सरन करि नेम ।
फोटै दुहुं जग काल भौं सरन साल जग पेम ।।

मधुमालती नामक काव्य में मंझन ने मधुमालती के प्रेम की अखंडता एवं विरह का सुंदर एवं मर्मस्पर्शी दृश्य प्रस्तुत किया है। मधुमालती अपने प्रियतम के लिये रोती रहती है किंतु उसके नेत्रों में बसी हुई नायक मनोहर की मूर्ति न तो धुली और न ही नष्ट हुई और वह उसी रूप में विद्यमान है :—

अचरज ऐह मैं संतत रोई। पै न गयहुं तुम चख सौं धोई।

इससे स्पष्ट होता है कि मंझन का प्रेम निम्न कोटि का न होकर अपना एक विशेष स्थान रखता है। संभवतः यही कारण है कि कवि ने प्रेम को राजा के समान कहा है और उसके अधिकार कर लेने से प्रेमी में लाज अथवा सुधि-बुधि का ध्यान नहीं रहता :—

जौहि घा आइ विरह तन राजा। तौहि न रहै सुद्धि बुधि लाजा।
मकु पावौ किछु प्रतिम चाहा। मरौ त तहौं पेम पंथ लाहा।

कवि का मत है कि प्रेम-लाभ के लिए कितने भी दुख सहने करने पड़े अथवा जान भी देनी पड़े तो भी अच्छा है :—

मकु पावो किछ प्रीतम चाहा। मरो नलहों पेम पंथ लाहा।
यह मनसा कै पेम दीप महं परी बेगि होइ आह।
चांपे पाव मधु अरुझानी रही निकसि नहीं जाइ॥

सूफियों का विश्वास है कि विरह-ज्वाला को एक समय सहन करने से भविष्य में सुख मिलेगा और जिसे प्रेम-मार्ग में विरह व्यथा का आभास नहीं हुआ, उसका जीवन अधूरा है। इतका मत है कि विरह-जन्य दुखों से ही परमात्मा की प्राप्ति होती है। अतः प्रियतम से मिलन के लिए अनेक कष्टों को सहन करना पड़ता है :—

एक सुख लागि सहस दुख सहिए। सहस सुक्ख एक दुःख निबाहिये।
एक फूल कारन सुनु बारी। संचिए सहस कांट देवहारी।

सूफी कवियों ने विरह को एक नैसर्गिक देन समझा है। मंझन ने विरह को सृष्टि के मूल में स्वीकारते हुए कहा है कि यह पुर्व पुण्य के अनुसार मिलता है :—

सिरटी मूल बिरहा जग आवा। पै बिनु पुब्ब पुन्नि को पावा

मंझन का कथन है कि प्रेम कोई सरल पदार्थ नहीं है जो मनुष्य को सरलता से प्राप्त हो जाय ; इसे तो वही प्राप्त कर सकता है जो अपने प्राणों की परवाह न करें। यदि जीव प्रीतम के निमित्त लग जाता है तो वह जीव दोनों जगत् में शोभित रहता है :—

मंझन चढ़ि कै पेम सर कहै न जिय कर लोभ।
प्रीतम काज जो जिउ घटै सो जीउ दुनहु जग सोभ॥

ही नहीं, अपितु शील और भक्ति भी हैं। नायक की भाँति नायिका मधुमालती भी विरह दुख से विह्वल होती है परंतु वह उसे प्रकट नहीं होने देती है। वह विरह दाह से अपने जीव जलाती हैं किंतु कुल की मर्यादा के डर से वह आग नहीं होती क्योंकि उसे भय है कि कहीं धर्म-चीर पर दाग न लग जाये :—

एक मैं मरौं बडे कुलनारी। लार्नाहि कुटुम्ब पिता महतारी।

۞ ۞ ۞

बिरह दगध बर जिय सहौं होउ न एहि डर आगि।
मंति मम धरम चीर पर पैर पाय कर दागु।।

नायिका अपने कुल की मर्यादा का तो ध्यान रखती है किंतु साथ-ही-साथ वह प्रेम की मर्यादा को भी बडी सफलता पूर्वक निभाती है, यही कारण है कि वह उस प्रेम के दुख को गुप्त रखकर सहन करती है :—

कहिउं न लाज केहु एह पीरा। सहिउं गुपुत पै दाह सरीरा।
एक दिसि पीर पिरम कै, एक दिसि कुल कै कानि।
मोहि दुऔ दिसि दूभर, भइसि इत कुल उत जिय हानि।।

मधुमालती अपनी सखी प्रेमा के कुरेद-कुरेद कर पूछने पर भी उसे अपने प्रेस के संबंध में कुछ नहीं बताती और चुपचाप समाज एवं कुल की मर्यादा को संभाले, विरह वेदना सहती रहती है, किंतु सखी प्रेमा और उसके बाद माता रुपमंजरी द्वारा उसके रहस्य परिज्ञापन के बाद मधुमालती का चुपचाप विरह व्यथा सहन करना असंभव हो गया और वह प्रेमी के लिए विलाप करने लगती है किंतु उसका विलाप भी अमर्यादित नहीं है। माता रूपमंजरी समाज और कुल की मर्यादा हेतु मधुमालती को पक्षी बना देती है, परंतु वह उसी पक्षी रूप में अपने प्रियतम की खोज में निकल पडती है जो अत्यन्त कठिन मार्ग है। उसके प्रेम में इतनी प्रखरती है कि उसने राजसिंहासन, सुख-शय्या, रात्रि की निंद्रा, तथा दिन की भूख का त्याग कर दिया और वृक्षों को अपना बसेरा बनाया :—

छोडउ राजपाट सुख सेज्या रैनि निंदि दिन भूख।
छाडेउ चित चाउ सुख कीन्ह बसेरा रूख।।

नायिका प्रेम-सुरा का पान कर व्याकुल और मदमस्त होकर अपने प्रियतम की खोज रात-दिन कर रही है :—

खोजति बिकल फिरै दिन-राती। पेम सुरा ब्याकुल भई माती।

प्रेमिका अब न तो प्रेम का बिछोह सहन कर पा रही है और न ही उसकी मृत्यु होती है, अब वह दो कठिनाइयों में पड़ गयी है इसी कारण उसके हृदय का दाह बुझता नहीं है :—

पेम बिछोह न सहि सकौं मरौं तौ मरि नहि जाइ।
दुइ दूभर महँ मैं परी दगध न हिएं बुताइ।।

जब परगट भा रूप तुम्हारा । तब कै हम चखु देख निहारा ।

जेहि बिन आदि रूप तोर सोहा । तेहि बिन हुते तोहि हौं मोहा ।

सूफियों का विश्वास है कि सौदर्य के बिना प्रेम की उन्पत्ति असम्भव है, अतः सूफी कवि मंझन ने उसी के अनुस्वार उपर्युक्त अर्द्धालियों में बताया है कि सौदर्य के साथ ही प्रेम का भी जन्म हुआ ।

प्रेमी और प्रेमिका दोनों में अत्यधिक प्रेम भाव समाया हुआ है । प्रेमी के अत्यधिक प्रेम प्रदर्शित करने पर प्रेमिका कहती है कि तुमसे चौगुना प्रेम मुझमें है अर्थात् केवल साधक ही नहीं प्रेम करता है, अपितु साध्य भी साधक से प्रेम करता है :—

अस तोर जीउ पिरम मद माता । मोर जीउ चौगुन तोहि एता ।

मंझनने मधुमालती के माध्यम से जिस प्रेम-दर्शन का उल्लेख किया है, वह साधारण न होकर असाधारण है । वह कहीं भी अमर्यादित नहीं हुआ है; कवि ने प्रेम की तीव्रता का वर्णन अवश्य किया है किंतु लोकाचार, समाज एवं मर्यादा का पूर्ण ध्यान रक्खा है । नायक से नायिका जब दूसरी बार मिलती है तो वह कहती है कि जब तक माता-पिता कन्यादान करके मुझको संकल्प नहीं देते तब तक सुरत रस न हो और अन्य रस भले ही हो :—

जौ लहि पिता संकल्प नहि मोहि कै कन्यादानु ।

तौ लहि होइ न सुरत रस और सबै रस मानु ।।

नायक और नायिका के परस्पर मिल जाने पर काम-वासना का उदय स्वाभाविक है, किंतु सतर्क कवि ,मंझन ने वहाँ पर भी कथा को अमर्यादित होने से बचाया है और उसे लोक द्वारा मान्य होने का अवसर प्रदान किया है तथा उसमें रंचमात्र भी कलुषता उचित नहीं समझा । इसका चित्रण कवि ने बहुत ही सुंदर ढंग से किया है :—

कहेसि कुंवर अकरम का कीजै । माता पिताहि अपकीरति दीजै ।

एक तिल सुख के कारन, सबरस कौन नसाउ ।

तिरिया थोरे अकरम जग अपकीरति पाउ ।।

प्रेमी और प्रेमिका का प्रेम साधारण प्रेम न होकर प्रेम धर्मपथ है जिसमें सत्य की मर्यादा स्थापित की गयी है और इसके लिए वे दोनों रुद्र, ब्रह्मा और विष्णु को मध्यस्थ करके प्रीति— शपथ ग्रहण करते हैं और उसे जनम-जनम तक निभाने का बचन देते हैं :—

प्रीति सपत बिछ बाचा मोहि रे देहु तुम्ह लेहु ।

जंम जंम निरबाहिहि बिधि मोहि तोहि सनेहु ।।

मधुमालती का प्रेम जीवन की कठिनाइयों से तपकर निखरा हुआ है । इस प्रेम में केवल सौंदर्य

तीनों भुवनों ने पूछा—"कहो तुम मनुष्य के शरीर में कैसे अनुरक्त हुए ?" इसके उत्तर में उसने कहा—" दुःख मनुष्य की आशा है और जहाँ दुख है वहीं मेरा निवास है "—

सुमिरउं जाहि जिन सिस्टि उपाई । प्रीति परेवा बिहेउ उठाई ।
तीनिउ लोक बूढ़ि कै आवा । आपु जोग कहूं ठाउं न पावा ।
तब फिरि मोहि घट पैसेउ आई । रहेउ लोभाइ न गएउ उड़ाई ।
तीनि भुवन तब पूंछि बाता । कहु तुइं कस मानुस घट राता ।
कहेसि दुक्ख मानुस कर आसा । जहां दुक्ख तहं मोर नेवासा ।

प्रेम के रहस्य को व्यक्त करते हुए कवि ने कहा है कि प्रेमी और प्रेमिका दोनों सदैव साथ-साथ निवास करते थे, इतना ही नहीं, वे एक ही होते हैं और बाद में दो शरीरों के रूप में उत्पन्न किये गये है किंतु फिर भी एक ही हैं । जैसे एक ही जल में दो मिट्टियाँ सानी गयी हों अथवा दो पनालियों में से एक ही जल प्रवाहित हो या एक ही दीपक दो स्थानों में प्रकाशमान हो अथवा एक ही जीव दो शारी रों में संचरित हुआ हो अथवा एक ही अग्नि दो स्थानों पर जलायी गयी हो या एक ही घर के दो द्वार हो ।

प्रेम की अखंडता और अविच्छिन्नता को मंझन ने अत्यन्त कौशल से प्रस्तुत किया है एवं कहा है कि प्रेमी और प्रेमिका में कही संबंध है जो समुद्र और लहर मे, सूर्य तथा किरण में और शरीर एवं प्राण में :—

तै औ समुंद लहरि मैं तोरी । रबि मैं जग किरानि अंजोरी ।
मोहि आपुहिं जनि जानु निरारा । मैं सरीर तुइं प्रान पियारा ।
मोहि तोहि को पारै बेगराई । एक जोति दुइ भाउ देखाई ।

मंझन का विश्वास है कि प्रेम भाव संपूर्ण सृष्टि में व्याप्त है अर्थात् जब प्रेमी और प्रेमिका का साक्षात्कार हो जाता है तो उसे समस्त सृष्टि उसी में व्याप्त दिखायी देती है । यही वह रूप है जो छिपा हुआ था और सृष्टि में समा रहा था । यही रूप शक्ति और शिव है तथा त्रिभुवन का जीव है । यही रूप है जो सृष्टि में अनेक रूपों में प्रकट हुआ है एवं संसार में रंक और नरेश दोनों हैं :—

देखत जिन पहिचाना तोहि । रहै रूप जेइं छन्दरा मोही ।
इहै रूप तब अहेउ छपाना । इहै रूप अब सिस्टि समाना ।
इहै रूप सकती औ सीऊ । इहै रूप त्रिभुवन कर जीऊ ।
इहै रूप परगट बहु भेसा । इहै रूप जग रोक नरेसा ।
इहै रूप त्रिभुवन जग हेरसि महि पयाल आगास ।
सोइ रूप परगट मैं देखा दुख मायें परगास ।।

प्रेम की उत्पत्ति उस समय हुई जब रूप अथवा सौन्दर्य प्रकट हुआ और प्रेमी तभी से [illegible] रहा:—

अधिक प्रिय हैं और वह इस दुखके लिए सहस्त्रों सुखोंको न्यौछावर करने के लिए प्रस्तुत है। उसे दुखके एक क्षणमें जो सुख प्राप्त होता है वह चतुर्युग के सुखों में भी नहीं:–

प्रान आदि घट होत न आवा। बिधि तोर दुख मोहि तब बरसाना।
जौ रे बिकल्पि कहौं मै तोही। तोर दुख अधिक देख बिधि-मोही।
मैं सहि दुख केरे बलिहारी। सहस सुक्ख एहि दुख पर बारी।
कौनि जीभि बकतो दुख दाता। दुख के रूप सुख निधि के दाता।
एक निमिख दुख कहं नहि पूजै चारिहुं जुग क संवाद।
कौन कौन सुख बेरसब तेहि दुख के परसाद।।

मंझनका मत है कि प्रेमीके हृदयमें प्रेमिका की बिरह व्यथा कोई नयी नही है बल्कि यह उसका आदि का संगी है और वह उसको सहन कर रहा है। प्रेमीको यह दुख इतना प्रिय है कि वह दोनों जगत अर्थात इहलोक और परलोकके सुखोंको भी वार देता है क्योंकि उसके लिए यही दुख वह अमृत है जिसने उसे अमरत्व प्रदान किया है:–

मोहि न आजु उपजेउ दुख तोरा। तोर दुख आदि संघाती मोरा।
अब लै बहौं दुक्ख कै काँवरि। दुइ जग देउं सुक्ख ने उछावरि।
मैं अपान दै तोर दुख लिया। मरि कै अब सो अमृत पिया।

प्रेम का उदय जिसके हृदय में होता है उसके हृदयमें प्रियतम के अतिरिक्त अन्य वस्तुओं का वास ही नहीं। प्रेम-दुख सब दुखोंसे भारी होता है। इसमें तिल तिल कर प्रतिक्षण मरना पड़ता है और विरहके वशमे होने पर राज्य-गर्व, धन और यौवन सभी समाप्त हो जाता है:–

पेम अगिनि जेहि जिय उदगरई। प्रीतम राखि और सभ जरई।
पेम दुक्ख सभ दुख सेउं भारी। तिल तिल सहस मरन बेवहारी।
राज गरब धन जोबन गएऊ। जब सेउं जिउ बिरहाबसभयेऊ।

सूफी साधकोके यहाँ प्रेम और दुख का सम्बन्ध अनिवार्य बताया गया है इसी विचार को मंझनने इस प्रकार व्यक्त किया है कि ,जगतमें जहाँ दुखहोगा वही प्रीति भी होगी; जिसके हृदयमें दुख नही, वह बेचारा प्रीति की बातको क्या समझेगा:–

जेहि ठाँ दुख हो जग भीतर, प्रीति होइ बस ताहि।
प्रीति बात का जानै बापुरा, जेहि सरीर दुख नाहि।।

मंझन का कथन है कि जिस दिन मै ने सुना कि सृष्टि की रचना हुई है उसी समय मैंने प्रेम के पंछी को उड़ा दिया। वह पंछी तीनों लोकों को ढूंढकर वापस आया क्योंकि उसके योग्य कोई स्थान ही न मिला, जहाँ वह निवास करता और वह लौटकर मेरे ही शरीर में निवास किया एवं लुब्ध होकर वहीं रह गया। उससे

सूफी कवि मंझनने प्रेमसे ही उस दिव्य ज्ञान की उत्पत्तिको भी माना है जिससे आत्मानुभूति प्राप्त होती है एवं जो जीवको सृष्टिके समस्त द्वन्द से ऊपर ले जाकर 'आदि आनन्द'की उपलब्धि कराता है :–

जेहि जिअं परै पेम कै रेखा । जहं देखै तहं देख अदेखा ।
उपजि आव हिअं औ पुनि ग्यानां । जहं देखै तहं आपु अपानां ।
पुनि औ ज्ञान बिरिख फर देई । सरबस दै दोसर नहि लेई ।
कतहूं सिस्टि महं रहै न दंदू । जहं देखाई तहं आदि अनन्दू ।

साधकाक विश्वास है कि जब किसी प्रेमीमें परम प्रेम उत्पन्न हो जाता है तो वह दिन प्रतिदिन घटते हुए नहीं अपितु बढ़ते हुए ही दिखायी देता है:–

गइहु जो प्रेम लीक हिय काढ़ी । सो न मिटी वरु दिन दिन बाढ़ी।

कविका मत है कि प्रेम किसीके सीखनेसे नहीं प्राप्त होता है अपितु जिसको परमात्मा दयावश प्रदान कर देता है वही इस सिद्धिको प्राप्त करता है:–

कौनौं पाठ पढे नहि पाइअ बिरह बुद्धि औ सिद्धि।
जा कहं देइ दयाल दया करि सो पावै यह सिद्धि ।।

मंझनके प्रेम-दर्शनकी सबसे महत्वपूर्ण विशेषता यह है कि उसमें प्रेमकी अखन्डता है तथाजन्म जन्मान्तर एवंयोग्यान्तर के बीच अखन्ड प्रेम धारा को स्वीकार करके प्रेमकी व्यापकता एवं नित्यताक सुन्दर परिचय दिया गया है; उसमें रहस्यात्मकताके भी दर्शन होते हैं । मनोहर और मधुमालतीका प्रथम मिलन अप्सराओं द्वारा हुआ है और मधुमालतीके प्रश्न करनेपर मनोहर प्रेमति इतिहासको ही उसके सामने रखता है और कहता है कि उनका प्रेम चिन्तन और शाश्वत है एवं दोनोकी प्रीतिऔर दुःख का सम्बन्ध उसी समयसे है जिस समयसे विधाताने उनके प्राणोंकी सृष्टि की; उसकी प्रीतिके जलसे उसको मृतिकाको सानकर ही उसके शरीरकी रचना हुई है:–

कहै कुँवर सुनु पेम पियारी । तोहि मोहि प्रीति पुब्ब बिधि सारी ।
एहि जग जीव न मोहितोहि लावा । मैं जिउ दै तोर दुक्ख बेसाहा ।
मं न आजु तोरे दुक्ख दुखारी । तोरे दुख सेंउं मोहि आदि चिन्हारी ।
जेहि दिन सिरेउ आंस बिधि मोरा । तेहि मोहि बरसेउ दुख तोर।
बर कामिनि तोहि प्रीति के नीरू । मोहि मांटी भा सानि सरीरू ।
पुब्ब दिनन सेउ जानहु तुम्हरी प्रीति के नीर ।
मोहि मांटी बिधि सानि कं तौ यह सिरेउ सरीर ।।

कविके विचारानुसार आदि घटमें जब प्राण भी परमात्माने नहीं डाला था तभी प्रेमिका के विरह-व्यथा का दर्शन ब्रह्माने प्रेमीको करा दिया था। अतः यह विरह दुःख प्रेमी अथवा साधकके लिए प्राणोंसे भी

इकबाल अहमद

मंझन कृत मधुमालती में प्रेम-दर्शन

हिन्दी सूफी कवियों के विचारों का प्रासाद प्रेम की ही नीव पर खड़ा है किन्तु मंझन का प्रेम – दर्शन अन्य पूर्ववर्ती सूफी कवियोंसे भिन्न है। मंझन मधुमालती के माध्यम से जिस प्रेम दर्शन का उल्लेख किया है वह अद्वितीय है। इसमें नवीनता, मौलिकता और स्वाभाविकता भी है; इसमें किसी प्रकारके कलुषाका नाम तक नही है और न ही आग्रह। मंझनने प्रेमको जिस पूर्णतासे प्रस्तुत किया है उतनी पूर्णता किसी भी अन्य सूफीं कविके प्रेम वर्णनमें नहीं पायी जाती है। मंझनने प्रेमको कायिक व्यापारके रूपमें न मानकर प्रेमको धर्मस्वरूप माना है और उनका विचारहै कि जिसका पालन प्रेमियोंको कठिन से कठिन परिस्थिति में भी करना चाहिए। यही कारण है कि कविने राजकुमार मनोहर और राजकुमारी मधुमालतीको अनेकबार मिलाकर विलग किया है तथा राजकुमार और प्रेमाके भाई-बहनके सम्बन्धको अन्त तक निबाहा है इससे प्रेमका मूल्यांकन हो जाता है। कविने प्रेमको चिन्तन और शाश्वत घोषित किया है तथा प्रेमकी उत्पति आदि में बतायी है और फिर सृष्टिकी रचना परमात्माने की; एवं प्रेम हीसृष्टि के रूप में फैला हुआ है:–

> प्रथमहिं आदि पेम परविस्टी। तौ पाछे भइ सकल सिरिस्टी।
>
> उतपति सिस्टि पेम सों आयी। सिस्टि रूप भर पेम सबायी।

मंझनका कथन है कि प्रेम संसारमें अमूल्य पदार्थ है जिसके हृदयमें प्रेम है वही धन्य है तथा ब्रह्माने प्रमको ही प्रगट करनेके लिए सृष्टिकी रचना की एवं स्वयं उसे ग्रहण करके व्यक्त हुआ; प्रेमकी ज्योति ही से सृष्टि में प्रकाश हुआ। अतः प्रेमके सदृश्य इस जगतमें कोई तत्व नहीं है:–

> पेम अमोलिक नग संसारा। जेहि जिअं पेम सो धनि औतारा।
>
> पेम लागि संसार उपावा। पेम गहा बिधि परगट आवा।
>
> पेम जोति सम सिस्टि अंजोरा। दोसर न पाव पेम कर जोरा।

संसारमें जो कुछ है सभी इन्द्रिय-गम्य है, प्रेमसे परे कुछ.भी गहीं है। प्रेम ही जीवन-ज्योति है वही अमरत्व देने वाला है:–

> देखा सुना जहाँ लगि होई। पेम बिवर्जित किछु नहि सोई।
>
> पेम दिया जाके घट बारा। तेहि सम आदि अन्त उजिआरा।
>
> बिरह जीव जेहि के घट होई। सदा अमर रहै मरै न सोई।

एकताको आगे बढानेकी अमली कोशिशें हैं। उन्होंने हिन्दुस्तानी समाज के धार्मिक मतभेद और आपसी मनमुटावनको दूर करनेका प्रयत्न किया था और दुनियामें पलनेवाले अनगिनत विश्वास और बेसुमार मज़हबोंको एक ही मंजिलके अलग अलग रास्ते बताते हुए इन्सानी भाई चारा, खाकारी और एकता पर जोर दिया है। एक तरफ उन्होंने अपनी जिन्दगीका बड़ा हिस्सा मुसलमान सूफियों की सोहबतमें गुजारा और चिश्ती कहलाये तो दुसरीं ओर सन्तों, महापुरुषों, योगियों और वेदान्तके ज्ञाताओंके साथ बैठकर 'पुराण और पुस्तक' का सबक भी लिया और यह ख्वाहिश जाहिर की उन्हे 'हुसेनी ब्राह्मण' के नाम से याद किया जाय। उन्होने वेद पुराण, रामायण और भगवत गीताके अध्ययनके बाद और वेद और पुराणके पारिभाषिक शब्दो की खोज करके इस्लामी तसव्वुक और वेदान्तको एक मरकज पर लानेको कोशिश की हैं। मनसमझावन, ज्ञानसरूप और गुलजार-ए-वहृदत इनके इस आदर्श और पैगाम से भरी पड़ी हैं।

(खुदा को तू चमन में मत ढूढ वह समुन्द्रर में हैन्न सात आसमानों में है । उसका नूर हर चेहरे में है और हर जिस्म में वह छिपा हुआ है मेरी आखों में भी वही दिखायी देता है । (मेरी आखों में समाया हुआ है) और ये सारी ताकत गुरु के चरनों में हैं ।)

हमीं खाक आदम कला जग में आये   गुपत रुप कूं हमने परघट दिखाये
कहीं नर कहीं खूब नारी कलाये   कयें गुरु कयें दास का भेद पाये
हमीं हम कूं हम देखने जग में आये
हमीं हम कूं हम देख हम कूं गँवाये

(हम जो खाक थे अपने आप को आदम कहला कर इस जग में आये और पोशीदा रूप को जाहिर कर दिया । यहाँ तक कि कहीं मर्द और कहीं हसीन औरतें कहलाये कहीं गुरु बने और कहीं दास होने का भेद पाया गोया हम अपने आप को देखने दुनिया में आये और अब हम अपने आप को देख अपने को गवाँ रहे हैं ।)

मनसमझावन की कुछ भाषा वैज्ञानिक विशेषताएँ:– मनसमझावन के अध्ययन से पाठकों को यह मात होगा कि इसकी जबान आज से करीब दो सौ साल पुरानी है और इस पर हरियानी और पंजाबी जबानों के साथ मराठी का प्रभाव बहुत ज्यादा है । दूसरी दक्खिनी किताबों की तरह मनसमझावन में ऐसे शब्द प्रयोग हुए हैं जो अब इस्तेमाल नही होते। पुलिग व स्त्रिलिग के बहुबचन बनाने के कायदे सर्वनाम कारक और क्रिया लगभ ग वही है जो कुतुब मुश्तरी, सबरस, गुलशन ए. इश्क, मनलगन, तूतीनामा और दूसरी दक्खिनी किताबों में पाये जाते है । शब्द संग्रह में अरबी फारसी शब्दों के साथ ही विषय के लेहाज से हिन्दू देवमाला का असर भी है । मराठी शब्दों और कहावतों का भी प्रयोग हुआ है । इस भाषा की कुछ विशेषताएँ प्रस्तुत है :–

१. हिन्दुस्तानी के दीर्घ स्वर (Long Vowels) की जगह ह्रस्व स्वर (Short Vowels) इस्तेमाल हुए हैं । जैसे- भूलना,-मुलना, फूलना-फुलना, वगैरा ।

२. क्रियामें जहाँ कहीं महाप्राण स्पर्श (Aspirated stops) आवाजें आयी है उन्हें सादा बना दिया गया है जैसे बांधना-बांदना, सुखी-सुकी, कुछ-कुच, बूझना-बूजना वगैरा।

३. व्यंजनोंका अपनी जगह बदलना (Metathesis) भी आम है ।

४. सर्वनाम में इ, ये, या, यो बजाय यह के और ओं बजाय वह के इस्तेमाल हुआ है ।

५. करण कारक में से चिन्हके लिए सूं, सतीं और सती इस्तेमाल हुए हैं ।

६. प्रश्न वाचक शब्द क्योंके लिए की, का प्रयोग आम है ।

७. सम्बोधनके लिए हिन्दी और उर्दूमें 'ही' इस्तेमाल होता है यहाँ पर मराठी असर होने से 'इच'का प्रयोग हुआ है । जैसे :- तूही-तूच या तुइच ।

शाह तुराबने मराठी मनाचे श्लोककी सारी कल्पनाओं को इस्लामी तसव्वुफके साथ पेश किया है । शाह तुराब नज़्में खास तौरसे मनसमझावन, ज्ञान स्वरूप और गुल्जार–ए–वहदत अपने जमानेमें राष्ट्रीय

दृष्टिकोण में भी समानता है और मेरा ख्याल है कि मनसमझावन की कला में यही विचारधारा और दृष्टिकोण की एकता ज्यादा मददगार साबित हुई हैं वरन सिर्फ अनुवाद से वह कला और प्रभाव नहीं पैदा हो सकता था जो इस नज्म की विशेषता है। हम नीचे मनाचे श्लोक और मनसमझावन से कुछ समानार्थी छन्द प्रस्तुत करते हैं ताकि पाठकों को इन दोनों नज्मों के तालुक का अन्दाजा हो सके :–

मनाचे श्लोक:– प्रभाते मनीं राम चिन्तीत जावा पुढें वैखरी राम आधीं वदावा
सदाचार हा थोर सोडूं नये तो जनीं तोचि तो मानवीं धन्य होतो
सदा देवकाजीं झिजे देह ज्याचा सदा रामनामें वदे नित्य वाचा
स्वधर्मेचि चाले सदा उत्तमाचा जगीं धन्य तो दास सर्वोत्तमांचा

मनसमझावन:– सिफत कर अवल उसकी जो राम है गा उसी राम के संग संग्राम है गा
सदा राम के नाम सूँ काम है गा हमें ध्यान उसका सुबह शाम है गा
वही फुल वही मुल वही जाम है गा वही साकिये बज़्मे गुलफ़ाम है गा ।

मनाचे श्लोक:– निराकार आधार ब्रह्मादिकांचा जया सांगतां सीणली वेदवाचा ।
विविकें तदाकार होऊनि राहे मना संत आनंत शोधूनि पाहें ।

मनसमझावन:– अलक नाम अल्ला निरंजन हरी है निरंकार निर्गुन वह परमेसरी है
सिफत उसकी हर शै में दायम भरीहै गंगा ओ जमुना ओ गोदावरी है

मनसमझावन से कुछ और छन्द नीचे नकल किये जाते हैं ताकि इस कविता का बिषय और उसकी साहित्यिक खुबियाँ और उसके आदर्श की समझने में आसानी हो :–

जिये लग तो जोरू बचे प्यार करते मुये पर जो मुर्दा कहकर दिल में डरते
तेरे पीछे अरे तो हरगिज न मरते तुजे गार माटी में सारे बिसरते
ई ऐसा है परपंच झूठा जमाना
अरे मन नको रे नको हो दीवाना

(जिन्दगी तक तो बीवी बच्चे प्यार करते हैं, लेकिन मरने के बाद मुर्दा कह कर वह दिल में उसी से डरते है : (ओ) तेरे बाद हरगिज नहीं मरते बल्कि तुझे मिट्टी में दफन करने के बाद सारे के सारे भूल जाते हैं। ऐ मन ये झूठा जमाना है इसलिए तू इसके पीछे हरगिज दीवाना मत हो)

नको राम को ढूंढ चमनो चमन में न सम्दूर में है न सातों गगन में
जगा जोत उसकाच है सब रुखन में भरया आत्माराम हर यक के तन में
अलक नाम दिसता है मेरे नयन में
है सारा सकत सब गुरु के चरन में

और तमाम ख्वाहिसात से बचने की कोशिश कर इसलिए कि वही तमाम बुराइयों की जड़ हैं । ऐ दिल तू हसद और धोखा धड़ी को अपने करीब न आने दे । ऐ दिल तू अपने दिल में ऐसी हिम्मत पैदा कर जिससे तुझमें दूसरों की बातें सुनने की ताकत पैदा हो । ऐ दिल तू दूसरों से नम्रता के साथ पेश आ और सबको खुश रख । तेरे काम ऐसे हों कि जब तू इस दुनिया से चला जाय तो तेरी शोहरत और खूबियाँ दूसरों के लिए काबिले नमूना बनकर रह जायं । तू सन्दल की लकड़ी की तरह बन। अपने आप को तकलीफ में डाल ताकि तू नेकी को खुश रख सके ।)

मनाचे श्लोक के यही विषय और यही आदर्श मनसमझावन में मोती की लड़ियों की तरह टके हुए हैं । महाराष्ट्र के दूसरे सन्त कवियों की तरह रामदास ने जिन्दगी से बेजारी का दरस नहीं दिया बल्कि जिन्दगी को बनाने और संवारने की तरफ लोगों को मुतवजह किया । वह लोगों में रहकर लोगों के लिए काम करने के कायल थे । आमतौर से सन्तों और साधुओं में खानदानी जिन्दगी और बीवी बच्चों से बेजारी जाहिर की है लेकिन रामदास महाराष्ट्र का उप्रेष्ठ साधु है जिसने इस नकारात्मक जीवन के दृष्टिकोण की मुखालफत की और उसे स्वीकार किया । रामदास की तालीमात को अवाम तक ले जाने के लिए उनके चेलों नें भी अहम रोल अदा किया है। रामदास के इन चेलो में उद्धू गोसावी, कल्यान स्वामी, सतोबा स्वामी, केशवदास स्वामी, वेनूबाई और बहनाबाई १ खासतौर से शोहरत रखती हैं । शाह तुराब ने रामदास के दर्शन को समझने के लिए खासतौर से केशव स्वामी और सतोबा स्वामी से मुलाकातें कीं ।

रामदासने अपनी तालीमात को आम करने के लिए जो किताबें लिखी उनमें दास बोध, मनाचे श्लोक और रामायण सबसे अहम किताबें हैं । प्रस्तुत नज्म रामदास की नज्म दास बोध और मनाचे श्लोक से प्रभावित है । जैसा कि पहले जिक्र हो चुका है इस पर सबसे ज्यादा असर मनाचे श्लोक ही का है और इसी की मुनासिबत से शायर ने इसका नाम मनसमझावत रक्खा है ।

मनसमझावन:— इस नज्म का विषय भक्ति और सद्व्यवहार है और कविता वर्णनात्मक ढंग से लिखी गयी है। नज्म ग्यारह हिस्सों में बटी हुई है । शुरु में, 'वहदतुलवजूद को पेश करने के बाद तुराब ने हर दूसरे हिस्से में इन्सानी कमजोरियों, दुनियादारी मसलन-माल व दौलत से मुहब्बत, बीवी बच्चों से प्यार कौमी व धार्मिक मतभेद लालच, जाहिरदारी और खुद परस्ती से दूर रहने की शिक्षा दी और इस बात पर जोर दिया है कि खुदा की जात मस्जिद या मन्दिर में कैद नहीं है बल्कि वह एक खुद इन्सान की नफ्स में छिपा हुआ है और ईश्वर तक पहुँचने के लिए सच्चे रहनुमा या गुरु २ की जरूरत होती है। बगैर गुरु के अपनी मंजिल 'मारिफत-ए-बारीताला' (परम-ज्ञान) बहुत कठिन है ।

मनसमझावत और मनाचे श्लोक में छन्दशास्त्र और विषय की दृष्टि से बहुत समानता है । इन दोनों नज्मों में सांसारिक जीवन के सुस्त बुनियाद और आइना दीवार होने की तरफ इशारा करते हुए उसके क्षणिकता की ओर संकेत किया है । इन दो नज्मों की विचार धारा और व्यवहार में एकता का सबूत यह भी है कि दोनों में दार्शनिक विचारों को शायराना ढंग के साथ बयान किया गया है जिसमें इन सुधार सम्बन्धी कोमल विचारों को केवल दर्शन होने से बचा लिया है और काव्य गुण की वजह से रामदास के 'श्लोक' और तुराब के 'पंद' दिल में उतर जाते हैं । फिर भी मनसमझावन मनाचे श्लोक का सिर्फ दक्खिनी-'रूप नहीं' है । इन दोनों कविताओं के मुकाबिले से अन्दाजा होता है कि रामदास और तुराब में रुचि और

यह उसकी मन की पोथी का जवाब है   कि जिसका रामदास जग में खिताब है

मराठी बात में पोथी वह बोलिया   मैं रम्ज सब उसका दक्खिनीमें खोलिया

मी उसका नाम मनसमझावन है रखा

व लेकिन सरबसर हिंदी है भाखा

मनाचेश्लोक :– मनाचे श्लोक में दो सौ पांच श्लोक हैं जिनमें शायरने मन या दिल को नसीहत के अन्दाज में मुखातिब किया है । ये श्लोक संगीत व कविता का खूबसूरत मिलाप पेश करते हैं जिन्हें रामदासी यात्रा और पडाव में गाते थे और फकीर खैरात की चाह में उन्हें गा कर पढ़ते हैं । कभी कभी एक चेला या फकीर श्लोक पढ़ता है और दूसरा उसके साथ राग में राग मिलाकर उसे दुहराता है। यह श्लोक भुजंगा प्रयात में लिखे गये हैं और महाराष्ट्री हिन्दुओं में हर शख्स की जबान पर चढे हैं । उनका विषय राम की मुहब्बत काम-वासना पर अधिकार, सन्यास. नेकी, कर्तव्य पालन, गुनाहों पर काबू पाना अच्छे लोगों का साथ और गुरु की शिक्षाओं और उसके बताये हुए रास्तों पर चलना है ।

हम नीचे मनाचे श्लोक से कुछ श्लोक नकल करते है ताकि पाठकों को विषय की दृष्टि से मनसमझावन से मुकाबिला करने में आसानी हो :–

मना सज्जना भक्ति पंथेचि जावे   तरी श्रीहरी पाविजेतो स्वभावे

जनीं निंद्य तें सर्व सोडूनि द्यावें   जनीं वंद्य तें सर्व भावें करावें

प्रभाते मनीं राम चिंतीत जावा   पुढें वैखरी राम आधीं वदावा

सदाचार हा थोर सोडूं नये तो   जनीं तोचि तो मानवीं धन्य होतो

मना वासना दुष्ट कामा नये रे   मना सर्वथा पापबुद्धी नको रे

मना सर्वथा नीति सोडूं नको हो   मना अंतरी सारवीचार राहो

मना पाप संकल्प सोडूनि द्यावा   मना सत्य संकल्प जीवीं धरावा

मना कल्पना ते नको वीषयांची   विकारें घडे हो जनीं सर्व ची ची

नको रे मना क्रोध हा खेदकारी   नको रे मना काम नानाविकारी

नको रे मना सर्वथा अंगिकारुं   नको रे मना मत्सरू दंभभारू

मना श्रेष्ठ धारिष्ठ जीवीं धरावे   मना बोलणे नीच सोशीत जावें

स्वयें सर्वदा नम्र वाचे वदावें   मना सर्व लोकांसि रे नीववावें

देहे त्यागितां कीर्ति मागें उरावी   मना सज्जना हेचि क्रीया धरावी

मना चंदनाचे परी त्वां झिजावें   परी अंतरीं सज्जना नीववावें

(ऐ दिल अगर तू परहेजगारी और सत मार्ग पर चलेगा तो तू आसानी से खुदा तक पहुँच सकता है। तू सदैव राम की याद कर और उसीको तू अपनी जबान पर ला, तू नेकी के रास्तेपर चल कि वही दुनियामें तारीफ के काबिल ठहरता है । ऐ दिल तू वसवसों और गुनाह के विचारों को छोड दें और हमेशा इन्साफ और अच्छे पाकीजा ख्यालों में खोया रह और बुरे ख्यालात को अपने पास न आने दे। तू कामवासना से दूर रह क्योंकि वह तुझे जनता में जलील करेंगे । तू गुस्से और लालच से भी दूर रह कि वह दुनिया से खुशी व सकून छीन लेते हैं

जब कहाये भेद सब ओ औलिया — होके कुरबां जान सूं सिजदा किया
ओ वली. ए. असर-ए-शाह-ए-नामदार — दर सने पंज दह व एक सद हज़ार
रोज़े जुमा माहे रज्जब वक्ते शाम — दी खिलाफत गंजुलअसरार बख्शे नाम

खिलाफत मिलने के बाद शाह तुराब चिश्ती 'गंजुलअसरार' के नाम से भी मशहूर हुए उनकी एक नज़्म 'गंजुलअसरार' १ भी है जिसके आखिर में कातिब हसन अली ने लिखा है "मुरत्तिब शुद किताब गंजुल-असरार अज़ तस्नीफ गंजुलअसरार" तुराब चिश्तिया सिलसिले मे सम्बन्धित थे। उनकी एक और मसनवी 'गुलज़ार ए. वहदत' में उसका बयान किया गया है –

अथे बुरहानुद्दीन बुरहान नातिक़ — सरापा बल के थे कुरआन नातिक़
भी उनका नूर दीदा ओ वली है — कि जिसका नाम अमीनुद्दीन अली है
अमीनुद्दीन अली का नूरे ऐनी — शहंशाह यानी बाबा शाह हुसेनी
भी फरज़न्दा के हैं हजरत अली पीर — करें सिजदा जिसे सब पीर हारे मीर
अथा हज़रत अली का नूर दीदा — व हज़रत पीर पाशा हक़ रसीदा
तुराबे नक्शे पारे आं वली है
कि जिसका जद अमीनुद्दीन अली है

किताबे :—शाह तुराब ने कई किताबें लिखी हैं जिसमें से हम कुछ अहम किताबों के नाम देते है। ये हस्तलिखित प्रतियाँ हैदराबाद, अलीगढ़ और बम्बई की लाइब्रेरियों मे मौजूद है :—

१. ग्यान सरूप, २. मनसमझावन, ३. जुहूर-ए-कुल्ली, ४. गुलजार-ए-वहदत, ५. महजबीन व मुल्ला ६. गंजुलअसरार ७. आइन-ए-कसरत ।

शाह तुराब जैसा कि जिक्र हो चुका हैं अहले सूफिया मे से थे और इस लेहाज से इन्सान दोस्ती, सभी धर्मों के प्रति श्रद्धा और प्रेम को अपने कर्तव्य में समझते थे। उन्होंने अपने मत को फैलाने के लिए बस्ती बस्ती और पर्वत पर्वत की सैर की और अपने ऊँचे मकसदों को आम किया। वह अपने विचारों को जन साधारण तक पहुँचाने के लिए जब तन्जौर पहुँचे तो वहीं वह मराठी कवि सन्त रामदास के मशहूर 'मनाचे श्लोक' से परिचित हुए। वह उससे इस कदर प्रभावित हुए कि उन्होंने 'मनाचे श्लोक' को दक्खिनी रूप में ढालने का निश्चय किया । मनाचे श्लोक से इस तारुफ को शाह तुराब ने 'मनसमझावन' में इस तरह बयान किया है:—

तजावर में जिस दिन हुआ आके दाखिल — सुन्या रामदास की तो पोथी है फाज़िल
गया सुन खुशी सती दिल का कंवल खिल — जवाब उसका कहने हुआ शौक़ कामिल

मनसमझावन की शुरुआत में भी शाह तुराब ने मनसमझावन की असल और उसके तर्जुमे के बारे स्पष्ट संकेत किया है :—

---

१. इसकी हस्तलिखित प्रति स्टेट लाइब्रेरी, हैदराबाद में सुरक्षित है ।

है ख़िलामल में मेरा मुकाम   अव्वल जल हूँ कठिन गुलाम

सब देवता में बड़ा है राम   ख़िमूरत मुजको करे सलाम

सब (?) अपस तमाम

रख ध्यान गुरु का यही मुकाम

शाह तुराब मीरां जी शमशुल उश्शाक और शाह बुरहानुद्दीन जानम के सिलसिले के मुरीद थे। अपनी नज़्म 'ग्यान सरूप' में शाह तुराब ने अपने पीर बादशाह हुसेनी का ज़िक्र बड़ी अक़ीदत और श्रद्धा से इस तरह किया है :

पीर बादशाह साहेब बड़े वली   है बाबा जिनके अमी अली

ज्यूँ ख़ुशबू फूल की गली गली   यूँ मशहूर हैं वह गली गली

सब तन की कोली वहाँ खुली   अब भी ज़िक्र है ख़फी जली

जो पीर हुसेनी प्यारा है

है तुराब उस बलहारा है

पीर बादशाह साहेब औलिया   मैं इनसे हात और काल लिया

वही हादी अपना करम किया   मन माया मेरा वही दिया

मैं दरसन का जो शराब पिया   तन मन का झगड़ा चुका दिया

जो पीर हुसेनी प्यारा है

ऐ तुराब उस बलहारा है

जो गफ़लत में जी खोता जी   फल हाथ बदी के बोता जी

नहीं माया सूँ चित धोता जी   पड़ सुस्ती में क्यों सोता जी

मैं जिसके कारन रोता जी   ओ अमी अली का पोता जी

जो पीर हुसेनी प्यारा है

ऐ तुराब उस बलहारा है

शाह तुराब के पीर बादशाह हुसेनी ने उनके ज्ञान और प्रतिभा को देखकर हिजरी ११५० में उन्हें अपना ख़लीका मुकर्र करके प्रचार के लिए कर्नाटक के इलाके में भेजा। ख़िलाफ़त मिलने के इस वाक़्ये का फिर आपने एक और मसनवी ज़ुहूर–ए–कुल्ली १ में इस तरह बयान किया है :–

हज़रत पीर बादशाह आली जनाब   एक दिन ख़िलवत मने ओ आफ़ताब

इस गुलामें कमतरीं के तयं बुलाय   सर सूँ ता पुश्त ओ दस्ते कुदरत फिराय

भी करे तू सब मेरा फरज़न्द है   आक़ीलो हुशियारे व सआदतमन्द है

तुजको करता हूँ ख़लीफ़ा अब मेरा   मारिफ़त में कोई नहीं सानी अब तेरा

---

१. यह हस्तलिखित प्रति सालार जंग म्यूज़ियम लॉयब्रेरी, हैदराबाद में सुरक्षित है।

डॉ. अब्दुस्सत्तार दलवी

'शाह तुराब चिश्ती और मनसमझावन'

एक परिचय

हिन्दी और उर्दू साहित्यमें तसव्वुफ़ और भक्तिकी शिक्षाओंको आम करनेका बुनियादी उद्देश्य दिलोंको जोड़ना और मित्रता व एकता की शिक्षा देना रहा है। भक्ति आन्दोलन चाहे वह हिन्दू सन्त कवियोंके जरिये उभरा हो चाहे मुसलमान सूफी कवियों द्वारा। भक्ति आन्दोलन हिन्दुस्तान जैसे विभिन्न मतवाले और विभिन्न धर्मोंवाले देशके लिए इब्तदा से ही सख्त जरूरत रही है। इन्सानी बड़ाई भाई चारा और प्रेम और प्रीतकी रीतको आगे बढानेका काम जिस हुस्न और खूबसूरतीसे भक्ति आन्दोलनने किया है। समाजी और राजनैतिक सुधारकी कोई तहरीक इसका मुकाबिला नहीं कर सकती। उत्तर भारतमें हिन्दुस्तानी जबान तालुकसे कबीर, नानक, सूरदास और तुलसीदास, राजस्थानमें मीराबाई, और महाराष्ट्रमे नामदेव, तुकाराम, एकनाथ और रामदास इस तहरिक के साहित्यिक पेशवा हैं। सूफियोंको सूचीमें अमीर खुसरो, मुल्ला दाऊद कुतबन, मलिक मुहम्मद जायसी, मंझन, उसमान, दक्खिनमें ख्वाजा बन्दे निवाज गेसूदराज, मीरांजी शमसुल उश्शाक, शाह बुरहानुद्दीन जानम, अमीनुद्दीन आला, पीर बादशाह हुसेनी और शाह तुराब चिश्ती इस तहरीक के बुलन्द मीनार हैं।

शाहतुराब चिश्ती मद्रासके इलाके त्रिनामलीके रहने वाले थे। अन्दाजा है कि उनका जन्म हिजरी ११००के आखिरमें या हिजरी १२००के शुरुआतमें हुआ होगा। इस अन्दाजेकी बुनियादी वजह यह है कि शाह तुराब की एक नज्म, ज्ञान सरूप'की किताबत जिसकी हस्तलिखित प्रति इदार-ए-अदबियात-ए उर्दू, हैदराबादमें सुरक्षित है यह हिजरी ११३१ की है। जिसमें उन्होंने अपने आपको 'बालकबाला' कहा है। अगर किताबतकी तरह इसीको रचना तिथि भी मान लिया जाय तो 'बालक बाला' की दृष्टिसे उनके जन्मका यही जमाना होगा। इसी नज्म के आखिर में उन्होंने अपने वतन त्रिनामली और उसके मशहूर देवलका जिक्र भी निम्नलिखित तफ्जोंमें किया है :—

यह ज्ञान सरुप बोला हूँ   सब मोती उसमें रोला हूँ
ज्यूं चावल कंकर ढोला हूँ   होर भेद अभेद सब खोला हूँ
फिर बालक बाला भोला हूँ
गुन पुस्तर जिव के तोला हूँ
ऐ यारां तुरफा सुनो नकल   है करनाटक में त्रिनामल
बल मशहूर है जिसका देवल   और देवल का देव अरुना जल
इस अरुना जल को भार खंडल
ओ बख्शावेगा मुजे अमल

फार्म ४

(नियम ८ देखिये)

१. प्रकाशन स्थान :–	महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिग, नेताजी सुभाश रोड, बम्बई–२
२. प्रकाशन अवधि :–	सालाना
३. मुद्रक का नाम :–	डा. अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?)	भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश)	—

पत्ता :– महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिग, नेताजो सुभाष रोड, बम्बई–२

४. प्रकाशक का नाम :–	डा. अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?)	भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश)	—

पत्ता :– महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२

५. सम्पादक का नाम :–	डा. अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?)	भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश)	—

पत्ता :– महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२

६. उन व्यक्तियों के नाम व पते जो समाचार-पत्र के स्वामी हो तथा जो समस्त पूजी के एक प्रतिशत से अधिक के साझेदार या हिस्सेदार हो।	अकेडमिक कमेटी, हिन्दुस्तानी प्रचार-सभा, एम्. जी. एम्. बिल्डिग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई–२

मैं, डा. अब्दुस्सत्तार दलवी, यह घोषित करता हूँ कि मेरी अधिकतम जानकारी एवं विश्वास के अनुसार ऊपर दिये गये विवरण सत्य हैं।

डा. अब्दुस्सत्तार दलवी

तारीख २ अक्टूबर १९७०

प्रकाशक

सोप चाबे चाबे ला अमरित मां जिआए ।

अइसन अइसन करनी ला दुनिया हा देखिस ।

तभे सबे दुनिया सरन गति आइस ।

आके देखे कोनो तेलासी नगर मां

जहां तोर नाम के दियना बरत है ।

सतनामियों के पद

(३७) चलहंसा अमर लोक जाबो,
इहां हमर संगी कोनो नइये।
एक संगी हावय घर के तिरिया,
देखे मां हियरा जुड़ाये।
ओहू तिरिया हवय बनत भर के,
मरे मां दूसर बना थे।
एक संगी हवय कोखे के बेटवा,
देखे मां आसा बंधा थे।
वोहू बेटा हवय बनत भर के,
बहू आये ला बहुराथे।
एक संगी हवय धन अउ लछमी,
देखे मां चोला लोभाथे।
धन अउ लक्षमी बनत भरके,
मरे मां ओहू तिरियाथे।
एक संगी परभू सतनाम हे,
पापी मन ला मना थे।
जियत मरत के सबो दिन संगी,
ओही सरग अमराथे।।

पंथी - गीत

(३८) तन्ना नन्ना नन्ना नन्ना नारे नन्ना।
एक पेड़ अंवरा दूसर पेड़ धंवरा।।
नाम लेके आए साहब नाम लेके आए।
माला मुंगवा छूटिस कंठी पहिनाए।।
अधरे के नागर अधरे जुवाड़ी अधरे मां धोतिया सुखाए।
अइसन करनी कर नाम ला कमाए।
नाम के डंका ला गिरौद मां बजाए।
गिरौद ला छांडि के भंडार पुरी आए।
जहां तैं हा नाम के धजा ला फहराए।
मरे मरे मुरवा ला तैं हा जिआए।

अउ केवों तोहू ल बलोंयें ।।
कोन तोरे करही रामे रसोई,
कोन करे जेवनार ।
कोन तोरे करही पलंग बिछौना,
कोन जोहे तोरे बांट ।।
दाई करि हैं रामे रसोई,
बहिनी करे जेवनार ।
सुलखी चेरिया पलंग बिछाही,
अउ मुरली जोहे मोर बाट ।।
सास डोकरिया मरहर जैहे,
ननद पठोहूं ससुरार ।
सुलखी चेरिया हाटन बिकाही,
अउ मुरली नदी मां बोहाय ।।
दाई ल रखहूं अमर सदा के,
बहिनी लरखहूं छै मास ।
सुलखी चेरिया बांधिछांदि रखहूं,
अउ मुरली ल रखहूं जी मां डार ।।

भजन

(३५) तन के नइये भरोसा नइ बांचे चोला
खटिया कहिये सुन गोसैया सब दिन सोयें मोला ।
एक दिन जब बेरा आही उल्टा लेगौं तोला ।। तन के.
कपड़ा कहिये सुन गोसैया रोज पहरयो मोला ।
एक दिन जब बेरा आही उल्टा लेगौं तोला ।। तन के.

कबीर पंथियों के पद

(३६) मोहि अचरज लागे हो —
एक अचम्भा ऐसे देख्यौं, कुंवा मां लगगे आग ।
लद्दी चिखला जर बरगे, मछरी खेलें फाग ।
एक अचम्भा ऐसे देख्यौं, बिल्ली मो हे गाय ।
दूध दही संग भेंट नइये, चीव बनारस जाय ।

इछलगे बिछलगे, राहेर फूल गे।
करियाल देखिके नज़र भूल गे।
करिया के डौकी अटल कारी।
भोला भरमे भरम मां देवथे गारी।
पायेल खड़ौवा जोहे ल लागेंव,
भोला किरिया कराले मालगुज़ारी।
अठन्नी चवन्नी संदुक भीतरी।
आनी बानी के डौकी शहर भीतरी।

ददरिया

(२९) पीपर के पाना हलर हइया।
हुई डौकी के डौका कलर कइया।।

(३०) तोर मन चलती मोर मन उदास।
जल देवता मां खड़े होके मरथंव पियास।।

(३१) फूटहा रे मंदीर कलस तो नइए।
दू दिन के अवइया दरस तो नइए।।

(३२) मोर जरत करेजा कसकत तन मां।
चुर चुर के हवंव राजा अपन मन मां।।

(३३) गोरी के अचरा भुइयां मां लुरे।
गांधी जी के झंडा दुनिया मां फिरे।।

बांस - गीत

(३४) छेरी ल बेचौं मेढ़ी ल बेचौं,
बेचौं भैंसी बगार।
बनी भूती मां हम जी आवो
सोवोन गोड़ लमाय।।
छेरी न बेचौं, मेढ़ी न बेचौं,
न बेचौं भैंसी बगार।
मोले मही मां हम जी आवों,

(२६) ओ दीदी मोर पिया गे परदेस
न कोन्हो आवे न कोन्हो जावे न भेजे संदेस
ओ दीदी मोर पिया गे परदेस
काकर बर मेंहू मेंहदी रचावों
काकर बर संवारों केस ।
पिया बसे दूर देस ———
ओ दीदी मोर पिया गे परदेस ।।
नि तो भावे ओकर बिन मोला सास ससुर के देस ।
ओ दीदी मोर पिया गे परदेस ।।

डंडा गीत

(२७) तोर बिन मोर बोला तरसथे जोड़ी मोर
कइसे के काटों दिन रात रे भाई ।
भादों के महीना उठे हे बादर करिया,
रहि रहि के पानी बरसथे गा भाई
तें हर रहिते जोड़ी तो बोते धान,
मन ला मिलाके होगे बेइमान रे भाई
काबर करा दुख में गौठिया बों,
रट रट पानी बरसथे रे भाई ।
निच बरेंडी बइठे कौआ बोले,
कौआ के बोली सुन मन डोले रे भाई ।
रांधे हुंव लेड़गा कोचई मोर जोड़ी
डेरी आंखी मोर फरकथे रे भाई ।
सुन्दर नारी पुरुष बिन तरसंव
काबर बारा हाल करथे रे भाई ।

नाच गीत

(२८) गाय ले ले भइया तें भंइस लेले गा ।
ते कहां जावे भइया ते काबर जावेगा ।
जावस तो जावे भइया बइठ ले के गा ।।

पहिले पियान करे हे चारों देवता
लिमतरी परे हे मेलान
दुसर पियान करे हे चारों देवता
घर घर में परे हे डारे हो माय
कवने दिन खाए गुड़ अउ चिवरा
कवने दिन लांघन उपासे हो माय
आठ दिन नव रात के रेंगन
गढ़ हिंगलाज नियराये हो माय
झुमुंर-झांझर ओ तो कलवा झांकत
सागर के घरे हो माय
लाली गुलाली बेरंग उड़य माय मोर
धरम ध्वजा फहराये हो माय
खिरकी ऊपर ले देखय रानी दुरगा
कवने कारन चले आवे हो माय
कवने कारन चारों देवता मन आयें
कवने पड़े हे तू मन ला कामे हो माय
तोरे दरस बर आये बुढ़ी माय मोर
चरन पड़े के हमला कामे हो माय

करमा - गीत

(२५) चोला रोवत हे राम बिन देखे परान
दादर झांवर झाड़ी झूढ़ों डोंगर बीच मंझाय ।
सबे पतेरन तोला ढूढ़ौं कहां लुके हे जाय ।।
चोला रोवत हे राम बिन देखे परान
माया ला तें कस के टोरे सुरता मोर भुलाई ।
मोर मढ़इया सूनीं करके कहां करे पहुंनाई ।।
चोला रोवत हे राम बिन देखे परान
इन नैना मां नींद न आयें हिरदा होइगे सूना ।
डोंगरी उहरी तोला ढूंढौं पियवा बढ़गे दूना ।।
चोला रोवत हे राम बिन देखे परान

मैया दुआरे हरियर पीपर लालो- ध्वजा फहराई
मैया दुआरे कोढ़िया पुकारे देव काया घर जाई ।।
मैया दुआरे आंधर पुकारे देव नयन घर जाई
मैया दुआरे बाझं पुकारे देव बालक घर जाई ।।
मैया दुआरे निर्धन पुकारे देव माया घर आई
मैया दुआरे लंगड़ा पुकारे देव गोड़ घर आई ।।
आंधर ला आंख दीन्हे कोढ़िया ला काया
लंगड़ा ला गोड़ दीन्हे निर्धन ला माया ।।
बाझंन पुत्र खिलाये हो मैया संकरी दुअरिया ।।

जवांरा-गीत

(२४) कोन राजा बसय मोर दिल्ली सहर मां
कोन राजा बसय सोनपूर हो माय
कोन राजा बसय मोर ब्रह्मपुरी मां
कोन राजा बसय कैलासे हो माय
राजा अकबर बसय दिल्ली सहर मां
जयसिंग बसय सोनपुर हो माय
ब्रह्मा ओतो बसय मैया ब्रह्मपुरी मां
शंकर बसय कैलासे हो माय
चारों देवता मिल एक मत होयके
चलय माता के दरबारे
कामा तो चढ़य, माता राजा अकबर
कामा तो चढ़य, जयसिंग हो माय
कामा तो चढ़य, माता ब्रह्मा ओ देवता
कामा तो चढ़य, सिव शंकर हो माय
हाथी मां चढ़य मैया राजा अकबर हो
घोड़ा मां चढ़य जयसिंग हो माय
छोट मोट पालकी मां ब्रह्मा ओ तो चढ़गे
बइला मां चढ़य सिव शंभू हो माय

(२१) पइयां में लागत हों
चंदा सुरुज के, रे सुअना
तिरिया जनम झनि देय
तिरिया जनम मोर गऊ के बरोबर — रे सुअना
जहां पठवई तहं जाय — रे सुअना
अगंठिन मोरि मोरि, घर लिपवावें — रे सुअना
फेर ननद के मन नहिं आय
बाहं पकरि के सैंया घर लावे — रे सुअना
ससुर हर सटका बताय —
भाइ ला देहे रंग महला दुमजला — रे सुअना
हमला तो दे हे बिदेस ।। रे सुअना

गौरा-गीत

(२२) पानी भीतर के मेचका मुंहन मुंहा लेयै
बरिस दिन के पावन में खेलबो डुबकैया
खेलबो डुबकैया ईसर खेलबो डुबकैया
बरिस दिन के पावन में खेलबो डुबकैया
नदिया भीतर के झिलमिल टेंगना
जाइ धरे अस मोतिन के अंचरा
छोड़ छोड़ टेंगना मोर अंचरा ला, मोर घर ननद बिराजे हे न
ननद ला देबो सुपली टुकनी खेलत खेलत दिन जैहे न
छोड़ छोड़ टेंगना मोर अंचरा ला, मोर घर देवर बिराजे हे न
देवर ला देबो बांटी भौंरा खेलत खेलत दिन जैहे न
छोड़ छोड़ टेंगना मोर अंचरा ला मोर घर ससुर बिराजे हे न
ससुर ला देबो टंगिया बसुला छोलत दिन जै हे न ।

माता-सेवा

(२३) कइसेक बरसन होए हो मैया संकरी दुअरिया
संकरी दुअरिया हो मैया झंझरिया किवड़िया ।।

राउत नाच के दोहे

(१७) नारी बिना भ्रम कर बाऊ, नारी नर के खान रे ।
नारी नर उपजावें भैया, ध्रुव—पहलाद समान रे ।।

(१८) दू दिन के दुनिया मा संगी, झन कर बहुते आस रे ।
नदी तीर के रुखड़ा भैया, जब तब होय बिनास रे ।।

(१९) तेल फूल मां लइका बाढ़े, पानी मा बाढ़े धान रे ।
बात बात मां झगरा बाढ़े, अउ खिनवा मा बाढ़े कान रे ।।

सुआ गीत

(२०) पहिली गवन के मोला डेहरी बैठाये,
नरे सुवा हो छोड़ के चले बनिजार,
काकर सन खेलहूं, काकर सन खाहूं,
काला रखों मन बांध, नरे सुवाहो,
छोड़ के चले बनिजार ।
खेलबे ननद सन, सास सन खाबे,
छोटका देवर मन बांध, नरे सुवा हो,
छोड़ के चले बनिजार !
पिवरा पाती सन सासे डोकरिया, ननद पठोहूं ससुराल
छोटका देवर मोर बेटवा सरीके, कइसे रखों मन बांध
नरे सुवा हो छोड़ के चले बनिजार ।
तोर अंगना मां चंवरा बंधा ले
कि तुलसा ला देबे लगाय
नित नित छुइबे नित नित लीपबे
कि नित दिन दियना जलाय
तुलसा के पेड़ ह हरियर हरियर
कि मोर नायक करथे बनिजार
जब तुलसा के पेड़ झुरमुर आही,
कि मोर नायक गये रन जूझ ।।

क्वार मां बरा खाले
कातिक मां अरसा
अघ्घन मां जाम खाले
पूस खाले पिकरी
माघ मां ठुठुर, ठाठर
फागुन मां ठेठरी
चैत मां चना खाले
बैसाख खाले लाटा
जेठ मां डूमर खाले
असाढ़ खाले भांटा।

सवनाही

(१५) दुई दिन बर जोडी मोला मइके अमराइ देते
ना रहवं मय आठे दसे दिन न रहवं पंदराही
कहौ तो मय काली जइहो तेखर बिहान अइहों
मइके अमराई देते–
दुई दिन रांधहू दुई दिन खाहू, लइका ला तुम रखिहौन
मोर आवत बुता ला करिहौ, सुरता ला झन करिहौन
मइके अमराई देते–

छेर छेरा गीत

(१६) छेरी के छेरा छेर बरकनिन छेर छेर
माई कोठी के धान ला हेरहेर ।
धनो रे पुनो रे ठुमक नाचे डुवा डुवा
अंडा के धर बनाएवं पथरा के गुडी गुडी
तीर तीर मोटियारी नाचे माझी मां डुई डुई
छेरी के छेरा छेर बरकनिन छेर छेर
माई कोठी के धान ला हेर हेर ।
तारा रे तारा लोहार घर के तारा
लउहा लउहा बिदा करो जावो अपन पारा ।।

बालक मुअना पहला मोर बँदी
मोला झटकिन लावे लेवाय
बाट के महुआ डिग डोलवा मोर कका
मोला झटकिन लावे लेवाय
छोटे हौं सारी बचन पियारी अगा मोर मांटो
मोला झटकिन लावे लेवाय
भरे दरबार ले भाई बोले अओ मोर बहिनी
छिन भर कोरवा न लेंव
गोदी के हमावत ले भोर गोद मां रेहे
अब आज ले भये विरान अ ओ मोर बहिनो ।

फाग

(१२) अयोध्या मां राम खेलें होरी ।
अयोध्या मां राम खेलें होरी ।।
अरे बजे नगाड़ा दसों जोड़ी ।
अयोध्या मां राम खेलें होरी ।।

(१३) होरी खेलन गये गिरधारी ।
होरी खेलन गये बनवारी ।।
काकर हाथ मां रंग कटोरा ।
काकर हाथ मां पिचकारी ।।
राधा के हाथ मां रंग कटोरा ।
कान्हा के हाथ मां पिचकारी ।।
होली खेलन गये बनवारी

बारामासी

(१४) असल भइये राम आवे ते आले
सावन मां धीर-धार
भादों मां बहरसा

पहली कौरा के उठाती में बहिनी
पहुंचिन ससुरे के लोग
दुसर कौरा के उठाती मां
सबराला दियेवं सरकाय
तीसर कौरा के उठती में पहुंचे संदेसिया
ससुरे के सुअना
ओ खबरिया गा बबा मोर
पिंजरा ल दिये छटकाय
सिया के सियरिया छोड़ेंव
डीह के ठाकुर छोड़ेंव
मइया के में पाठ छोड़ेंव
देस ले बिदेस भयेंव
राज ले बिराज होगेंव
चिरइ बसेर करेंव
हंसा बसेर करेंव
पर के पुतर बर दाई में संग लगेंव
संझिया खवाये घी लौंदी ओ दाइ मोर
अधरतिया चना के दार
कुकरा के बासत दुध खिचरी ओ दाई
में कौन दिन करिहों छुटान ओ दाई
बेटा रहितेंव तोर घर मां रहितेंव
बेटी भयेंव बिरान ओ दाई
आज चिरैया रनबन रनबन ओ दाई
काली चिरैया बड़ दूर ओ दाई
आज के बन्दर नियरे नियरे रहिथे ओ बहिनी
काली के बन्दर बड़ दूर ओ बहिनी ।
बबा मोर कहिथे कुंआ मां धंसि जइतेंव
बबा कथे लेतेंव बैराग ओ बेटी
कायर बबा कुंआ मा धंसि जइबे
कायर बबा लेबे बैराग

गज मोतिन कर चौक पुरइलें
सोने कलस धरइले
कोन देवें मोर अचहर पचहर
कोन देवें धेनू गाय
ददा मोर टिक थे लिलि हंसा घोड़ा
दाइ मोर टिकये अचहर पचहर
भइया मोर टिकथे कनक के थार
भौजी कहा किया काम ।

बिदा

(१०) दाई के रेहेंव मैं रामदुलारी
दाई तोरे रोवय महल वो
अलिन गलिन दाई रोवय
ददा रोवय मूसरधार वो
बहिनी बिचारी रोवत हावय
भाई करय उच्च पुकार वो ।
तुम मन रहहव अपन महल मां
दुख ला देइहव भुलाय वो
अंसुवन तुम झन ढारिहव बहिनी
सबे के दुखे बिसार वो
दुनिया के ये हर रीत हे नोनी
दिये हे पुरखा चलाय वो
दाई ददा के कोरा मां रेहेन
अचरा मां मुंह ला लुकाए वो
अपन घर तुमन जावव बहिनी
झन करव सोच बिचार वो ।

पठौनी (गौना)

(११) दूध के रांधेंव दूध बिचारी मोर बहिनी
खायेन जंधिया ओर

झांवर

(८) कामा उलोथे कारी बदरिया
कामा ले बरसे बूंद
सरग उलोथे कारी बदरिया
धरती मा बरसे बूंद
काकर भींजे नवरंग चुनरी
काकर भींजे उरमाल
सीता के भींजे नवरंग चुनरी
राम के भींजे उरमाल
कैसे के चिन्हब सीता जानकी
कैसे चिन्हब भगवान
कलसा बोहे चिन्हेव सीता जानकी
मकुट लोंचे भगवान
कामा में चिन्हेंव सीता जानकी
कामा में चिन्हब भगवान
जामत चिन्हेव अटहर कटहर
मौरत चिन्हेव आमा डार
चउक मां चिन्हेव सीता जानकी ला
मटुक मां चिन्हेव राम
आगू आगू मोर राम चलत हे
पाछू लछिमन भाई
अउ मंझोलम मोर सीता जानकी
चित्रकूट बर चले जाई ।

दहेज (दाइज)

(९) हलर हलर मोर मड़वा हाले
झलर झलर दाइज परे
सुरहिन गइया के गोबर अंगइले
चूंद धरि अंगना लिपइले

निकरथ कइमा अपन महल लैं
कि डोलवा परिखन लागथ
नइ में निकरंव राजा अपन महल ले
कि डोलवा परिखय तोर बेटा
एक तोर परिखय तोर भाई भतिजवा
एक परिखे ममा के बेटा
पानी के बूंदे वो सउते के बोली
कइसे मां जनम पहा है
एक मिलि रहि हौ , एक मिलि खइहौ
एक मिलि जनम पहा हैं
एक मिलि कुटि हौ, एक मिलि पिसि हौ
एक मिलि महादेव के सेवा ला करिहौ ।

भड़ौनी और गारी

(७) काकर बर सीताराम, काकर बर भेजौं सलाम
छोटकी ल कहि देबे, सिरी सीताराम
बड़की ल कहि देबे, दोहरी सलाम
सावन में फूले सावन करेलिया राम
भर भादों मां कुसियार
पांच गड़ेरी तोर मइके मां छोड़े राम
बस चले हे ससुरार
डिडवा ल गरजे मोर कारी नागिन
आड़ा ल बोले भिंगराज
मड़वा ल गरजे मोर सातो सुहासिन
देखें सहर के लोग
माठा ल चमके मोर भूरी भंइस राम
कोठा ल चमके कलोर
मड़वा ल मोर चमके समधिन छिनरिया
देखें सहर के लोग

नहडोरी

(५) दे तो दाई, दे तो दाई असो ओ रुपैया
सुन्दरीला लानत्यौ बिहाय
सुन्दरि सुन्दरि रटन धरे बाबू
सुन्दरि के देस बड़ दूर
तोर बर लनिहौं दाई, रंधनी परोसनी
मोर बर घर के सिंगार ।

परघनी

(६) बड़े बड़े देवता रेंगत हें बरात
बरमा महेस
लिलि हंसा में रामचन्द्र चघत हे
अउ लछिमन चघे सिंग बाघ
लहसत रेंगत डांड़ी अउ डोलवा
नाचत रेंगये बरात
कै दल रेंगये मोर हाथी अउ घोड़वा
कै कै दल रेंगये बरात
हाथी मां लादये दारू अउ गोली
के ऊंटवा मां बान चचान
कै दुइ घोड़वा सहस दुइ मोहथिया
पैगा के हावे अमलेख
लाली अउ पिवरी बरतिया दिखत हे
के कते दल दुलरू दमाद
झोनी पिछौरी के अलगा डारे है
के यही हर दुलरू दमाद
महाल ले देखये दुलहि केर मया
केतके दल आवये बरात
अपन सहर मां महादेव पहुंचे
के दुनिया के आवये देखइया

तब मुख बोले जसोमत रानी, तैं सुनले देवकी बहिनी वो,

मैं अपनो ला लेहंव बचाये, मैं तोरों ला बचाइ लेहौं वो । ललना ०

चुप चुप देवकी मैं काम करि आइहंव वो, बहिनी अपन बालकला मैं तो देवत हंव वो,

तब मुख बोले देवकी रानी, तोरो जीव हावय वो,

नून अउ तेल के उधारी होथे अउ पइसा के उधारी होवय वो,

बहिनी मोर कोख के उधारी नइ होवय, कइसे के भरोसा करौं वो ।।ललना ०

बिहाव

चुलमाटी

(२) तोला मांटी कोड़े ला नइ आवे मीत धीरे-धीरे
तोर कनिहा ला ढील धीरे-धीरे
जतके परोसय ओतके ला लील धीरे – धीरे ।

तेलचघी

(३) एक तेल चढ़िगे हो, हरियर हरियर
मंड़वा मा दुलरू तोर बदन कुम्हिलाय
राम लखन के, तेल ओ चढ़त हे
कहना के बियना होवें अंजोर ।

मायमौरी

(४) देव धामी ल नेवतेंव
उन्हूं ल न्योत्यौं
जे घर छोंड़िन बारे चोरेन
ता घर पगूरेन हो
माता पिता ला न्योतेंव
उन्हूं ल न्योतेंव

सोहर

(१) बिघन हरन गन नायक, सोहर सुख गावथंव ।

सातो धन अंगिया के पातर, देवकी गरभ में रहय वो,

बहिनी, बिघन हरन गन नायक, सोहर सुख गावथंव ।

साते सखी आगे चलय, साते सखी पाछे चलय, बहिनी

बीच में जसोमती रानी चलत हे, जमुना पानी बर वो, बहिनी

कोनो सखी बोहे हावय हवला, मोर कोनो बटलोइहा ला वो,

कोनो सखी बोहे माटी के घइला, चलत हे जमुना पनिया वो। बहिनी बिघन ०

सोन के गुडरी रूपे के घइला मोर, जसोमती बोहे हावय वो,

बहिनी जाय जमुना तीर खड़ा होवय, मोर जसोमती बोलन लागय वो । बहिनी ०

कोनो सखी हाथ पांव धोवय मोर, कोनो मुख मंजन करै वो,

बहिनी कोनो सखी जमुना पार देखै, देवकी रोवन लागै वो । ललना बिघन ०

जसोदा रानी मन मं गुनय, अउ सोचन लागय वो,

बहिनी मंय कइसे ओ नहकवं, जमुना धार, जमुना तो बैरिन भये वो,

इहां कुछु नाँवे नइये, कोन्हो घाट के घटोइया नइये वो ।

नहीं तो बिले खेवैया, मंय कइसे जमुना पार नहकंव वो । बहिनी ०

भिरे कछोरा मुड़ उघरा, जसोदा जमुना मां धंसगे वो,

बहिनी तउरत तउरत ओपार, देवकी ला समझाय बर वो । ललना ०

का तोला सासे गारी दे, ननंद संग दुरमत भये वो,

का तोर सैंया परदेसिया, तेखर दुख रोवत हावस वो । बहिनी ०

ना मोला सास गारी देये, नही ननंद संग दुरमत भये वो,

बहिनी ना मोर सैंया संग दुरमते, कोखे के दुख रोवथंव वो । ललना ०

सात बेटवा राम दिये मोला, सकल कंस हर लिये वो,

बहिनी आठवें गरभ मोला लागै, मंय कइसे के भरोसा करौं वो । बहिनी ०

अन्य स्फुट गीत

भजन :– धर्म तथा पूजा के गीतों के अतिरिक्त कुछ ऐसे गीत भी प्राप्त होते हैं जिनमें संसार की असारता ३१ तथा हरि-स्मरण आदि पाया जाता है । य गीत भजन कहलाते हैं । मुख्य रूपसे भजन भिक्षुकों के द्वारा गाए जाते हैं । देवारों तथा सतनामियों के भी भजन प्राप्त होते हैं । इनके अतिरिक्त कुछ लोग दैनिक पूजा के अवसर पर भजन गाते हैं । देवार लोग 'किंदरी' तथा सतनामी लोग 'एकतारा' अथवा 'तम्बूरा' बजाकर भजन गाते हैं । घरों में घंटियां, मंजीरा तथा तालियां बजाकर भजन गाते हैं ।

कबीर पंथियों तथा सतनामियों के रहस्यवादी पद :–

छत्तीसगढ़ में ब्राह्मण विरोधी कबीर पंथ एवं सतनामी पंथ का यथेष्ट प्रचार है ।

कबीर पंथ के प्रवर्तक प्रसिद्ध संत कबीर का जन्म उत्तर प्रदेश बस्तीजिले के अन्तर्गत मगहर ३२ नामक स्थान में हुआ था । १५ वीं शताब्दी में उनके कबीर पंथ का प्रचार हुआ । छत्तीसगढ़ में कबीर के प्रमुख शिष्य धर्मदास के वंशज कबीर पंथियों के गुरू होते हैं जिनकी प्रधान गद्दी पहले कवर्धा में तथा वर्तमान काल में रायपुर के दामाखेड़ा नामक ग्राम में है ३३ । कबीर पंथियों के छत्तीसगढ़ी पदों में धर्मदास के पद तथा अन्य उलटबासियां ३४ प्राप्त होती हैं जिनमें कबीर के पदों की भांति ही ज्ञान, सुरति, पांच सखी के मंगल गाने आदि का वर्णन है ।

उत्तर प्रदेश के बाराबंकी जिले के सरदहा ग्राम में उत्पन्न जगजीवन दास द्वारा प्रवर्तित सतनामी पंथ वैसे प्राचीन है परन्तु छत्तीसगढ़ में इसके संस्थापक चमार जाति मे उत्पन्न घासीदास माने जाते हैं । उनका जन्म रायपुर जिले की बलौदा तहसील के गिरौद गांव में हुआ था । छत्तीसगढ़ में सतनामियों की संख्या लगभग १५ लाख है । वे मूर्ति की उपासना नहीं करते तथा सत्य को ही ईश्वर मानते हैं ३५ । सतनामी गुरूओं की गद्दी रायपुर जिले के भंडार ग्राम में है । सतनामियों के भजनों एवं पदों में कबीर पंथी विचारों का प्रभाव है । इनमें भी संसार की असारता आदि के उपदेश प्राप्त होते हैं जिनपर कबीर पंथी विचारों का प्रभाव स्पष्ट दिखलाई पड़ता है ३६ ।

पंथी गीत :–

पंथी गीत मुख्यतः सतनामी जाति का गीत है । 'पंथ' शब्द समुदाय के अर्थ में प्रयुक्त है अतः पंथी गीत में यद्यपि गुरू घासीदास की जीवनी तथा सतनामी धर्म का ही वर्णन मुख्यतः होता है किन्तु कहीं कहीं अन्य विषय के भी पद गाए जाते हैं ३७ । इस गीत के साथ नृत्य भी होता है ।

---

३१ देखिए : परिशिष्ट – गीत-३५.

३४ देखिए – परिशिष्ट-गीत - ३६.

३५ छत्तीसगढ़ के लोकगीत : दानेश्वर शर्मा : पृ. : ९४.

३६ देखिए – परिशिष्ट-गीत ३६.

३७ छत्तीसगढ़ के लोकगीत : दानेश्वर शर्मा : पृ. : ९४.

ददरिया :–

दो पंक्तियों के ददरिया गीतों को छत्तीसगढ़ी गीतों का राजा कहा जाता है । इसे 'बन-भजन अथवा 'साल्हो' भी कहते हैं । दो पंक्तियों के गीत न केवल भारत में बल्कि चीन तथा स्पेन में भी यथेष्ट लोकप्रिय हैं २७ । छत्तीसगढ़ में ददरिया खेतों, खलिहानों में कृषि कार्य करते हुए अथवा अन्य श्रम के कार्य करते समय स्त्री पुरूष दोनों के द्वारा गाया जाता है । यह मुख्य रूपसे प्रश्नोत्तर के रूप में होता है । पुरूषो में से कोई एक ददरिया गाता है तथा नारियों में से कोई एक ददरिया में ही उसका उत्तर देती है । इस भांति यह प्रश्नोत्तर चलता रहता है । ददरिया युवक-युवतियों, प्रेमी-प्रेमिकाओं का प्रिय गीत है । सामाजिक धार्मिक, राजनैतिक, हर प्रकार के भाव यद्यपि ददरिया में पाये जाते है २८ परन्तु श्रृंगार ददरिया का भी मुख्य स्वर हैं । संयोग एवं वियोग के सुन्दर चित्रों के साथ ही व्यंग एवं उपालंभ आदि भी ददरिया गीतों में प्राप्त होते हैं । कुछ ददरिया गीत ऐसे होते हैं जिनमें की प्रथम पंक्ति का कोई विशेष अर्थ नहीं होता अथवा द्वितीय पंक्ति से उसका कोई विशेष संबंध नहीं होता वह केवल द्वितीय पंक्ति के किसी शब्द विशेष से तुक मिलाने के लिए होती है परन्तु ऐसे ददरिया गीतों की कमी नहीं है जिन में दोनों पंक्तियां सम्बंधित एवं सार्थक होती हैं । इसके लिए वाद्य की आवश्यकता नहीं होती ।

बांस–गीत :–

यह भी राउत जाति का एक प्रमुख गीत है । कृष्णानुयायी होने के कारण राउत गोसेवक तो हैं ही, साथ ही श्रीकृष्ण की तरह इन्हें भी वंशी से विशेष स्नेह है । इनके पास लम्बे मोटे बांस की बनी हुई एक बहुत बडी बांसुरी होती है जिसे 'बांस' कहा जाता है । इसी बांस को बजाकर ये गीत गाए जाते हैं अत: इन्हें बांस-गीत कहा जाता हैं । प्रणय एवं पारिवारिक जीवन के सुन्दर चित्र इन गीतों में प्राप्त होते हैं । २९

देवार गीत :–

'देवार' द्रविड़ मूल की ३० एक भ्रमण शील जाति है । देवार व्यावसायिक लोक संगीतकार एवं लोक-कलाकार हैं । नाच गाकर अथवा बंदर-भालू आदि के खेल दिखाकर लोगों का मनोरंजन करना ही उन का व्यवसाय है । छोटी छोटी झोपडियों में वे रहते हैं । गधे तथा सूअर आदि भी वे पालते हैं । छत्तीसगढ़ के प्राचीन हैहयवंशी शासकों की दो राजधानियों – रतनपुर तथा रायपुर के आधार पर देवारों के भी दो भेद हैं – रतनपुरिया देवार तथा रायपुरिया देवार । रतनपुरिया देवारों का प्रमुख वाद्य 'धुंगरू' है तथा रायपुरिया देवारों का प्रमुख वाद्य 'सरांगी' अथवा 'किंदरी' अथवा 'रूंजू' है । पुरूष इन वाद्यों की सहायता से गुजरी गीत, सीताराम नायक, दसमत ओडनिन आदि लम्बी गाथाएँ तथा अन्य गीत गाते हैं । इस जाति की स्त्रियां हाथ हिलाहिला कर चूडियां बजाती हैं तथा 'बीरम' नामक गीत गाती है । ये सभी गीत देवार -गीत कहलाते हैं ।

---

२७. फोक सांग्स आफ छत्तीसगढ़ : वेरियर एल्विन ; पृष्ठ : १८९.

२८. देखिए परिशिष्ट गीत-२९, ३०, ३१, ३२, ३३.

२९. देखिए परिशिष्ट – गीत ३४.

३०. ट्राइब्स एन्ड कास्टस् आफ सेन्ट्रल प्राव्हिन्सेज ; रसेल एन्ड हीरालाल : बा. २, पृ. : ४७२.

नाच भी कहा जाता है । वर्षा काल की फसल के कट जानेपर ही यह नत्य प्रारम्भ होता है । इसके लिए लगभग २५ युवकों की एक टोली होती हैं । ये रंगबिरंगे वस्त्र धारण कर मयूर पंख आदि से अपना श्रृंगार करते हैं । प्रत्येक युवक के हाथ में लगभग आधे मीटर की लम्बाई के दो डंडे रहते हैं । वृत्ताकार खड़े होकर नृत्य प्रारम्भ होता है । घेरे के मध्य में 'अगुआ' (नेता) तथा वाद्यमंडळी बैठती है । राग, ताल एवं लय पर नर्तक के पग थिरक उठते हैं तथा कुछ कुछ समय के अंतर पर वे सब एक साथ एक दूसरे के डंडों पर अपने डंडों से प्रहार करते हैं । वृत्त के आधे व्यक्ति गीत की एक पंक्ति गाते हैं तथा अन्य उसे दुहराते हैं । नृत्य की गति एवं मुद्रा का नियमन एवं परिवर्तन अगुआ की 'उइ' की एक विचित्र ध्वनि से होता है जिसे 'हुंकारू' 'मारना' कहा जाता है । यह दल विभिन्न गावों का भी भ्रमण करता है तथा सम्पन्न व्यक्तियों से धन एवं अनाज एकत्रित करता है । नृत्य का अन्त एक सामूहिक भोज में होता है । अंत में नृत्य के डंडों को एक साथ बांध कर किसी वृक्ष पर लटका दिया जाता है । डंडा गीतों में यद्यपि विषयों की विविधता होती है परन्तु इसका भी मूल स्वर श्रृंगार है और विशेष रूप से वियोग श्रृंगार २५ । डंडा नृत्य के अवसर पर मांदर, झांझ आदि वाद्य प्रमुख रूपसे उपयोग में लाए जाते हैं ।

नाच-गीत अथवा नचौरी :—

'नाचा' छत्तीसगढ़ का लोकप्रिय लोक-नृत्य है । इस नृत्य के साथ जो गीत गाये जाते है उन्हें नाच-गीत अथवा नचौरी कहते हैं । नाचा करने वालों की अपनी मंडली होती है । विभिन्न ग्रामों से उन्हें अपने कार्यक्रम प्रस्तुत करने के लिए आमंत्रण प्राप्त होते हैं । रात्रि को भोजन के पश्चात गांव के लोग एक निश्चित स्थान पर एकत्रित होते हैं जहां नाचा के लिए एक छोटा सा मंडप पहले ही डाल दिया जाता है । किसी विशेष मंचकी आवश्यकता नाचा करने वालों को नहीं होती । दर्शक मंडप के चारों ओर बैठ जाते हैं तथा एक लघु स्तुति के पश्चात नाचा प्रारम्भ होता है जो रात भर चलता रहता है । नाचा नौटंकी से मिलता जुलता है । यदि इसे लोक नृत्य के स्थान पर लोक नाट्य कहा जाये तो अधिक उपयुक्त होगा । इसमें गद्य और पद्य दोनों का प्रयोग होता है । नाचा की एक वादक मंडली होती है । इसके अतिरिक्त दो 'कलुवा' (विदूषक) तथा एक स्त्री रूप धारी पुरूष (जनानी)होता है । ये तीनों ही मुख्य रूप से नाचा का कार्यक्रम प्रस्तुत करते हैं । ये नाचते हुए गीत भी गाते हैं तथा बीच बीच में वार्तालाप भी करते हैं । इनके संवाद विशेषरूप से अवसरोपयोगी एवं हास्य से पूर्ण होते हैं । इन गीतों में भी हास्य तथा व्यंग २६ तो होता है साथ ही प्रेम, विरह एवं पारिवारिक जीवन के मार्मिक चित्र भी इनमें प्राप्त होते हैं । ढोलक, मंजीरा, निसान आदि इस अवसर के प्रमुख वाद्य हैं । नर्तकों के पैरों में घुंघरू तो होते ही हैं । आजकल नाचा में हारमोनियम का उपयोग भी सामान्य बात है ।

अन्य गीत

बिना नृत्य के गाये जाने वाले मनोरंजन के अन्य गीतों में निम्नलिखित गीत प्रमुख हैं । :–

ददरिया
बांस-गीत
देवार-गीत

---

२४ देखिए – परिशिष्ट – गीत-२५-२६.
२५ देखिए – परिशिष्ट – गीत-२७.
२६ वही – गीत २८.

नामकरण के सम्बंध में भी अनेक मत प्रस्तुत किये जाते हैं । कुछ लोगों का मत है कि 'करम (कर्म) देवता की पूजा के पश्चात इन नृत्य गीतों का आयोजन होता है अतः इन्हें 'करमा-नाच' एवं 'करमा-गीत' कहा गया । यहां कर्म से आशय कुछ लोगों के अनुसार कर्म (कार्य) तथा कुछ अन्य लोगों के अनुसार भाग्य है । एक अन्य मत के अनुसार 'कर्म' नाम का कोई राजा था । उस पर विपत्ति पड़ी । उसने मनौती मानी और नृत्यगान प्रारम्भ किया, जिससे उसकी विपत्ति दूर हो गई । उसी समय से 'करमा-नृत्य' प्रचलित हुआ २३ । छत्तीसगढ़ में इस अवसर पर करम (कंदब) वृक्ष की एक शाखा जंगल से लाकर नाच के स्थान के बीच में गाड दी जाती है । नृत्य के स्थान को 'अखाड़ा' कहा जाता है । करम वृक्ष की पूजा के पश्चात यह नृत्य प्रारम्भ होता है । इस नृत्य में स्त्री-पुरूष दोनों भाग लेते हैं । स्त्री-पुरूष आमने सामने पंक्तिबद्ध होकर यह नृत्य करते हैं । गीत की एक पंक्ति गाते हुए झुककर इसमें आगे बढ़ा जाता है और दूसरी पंक्ति को गाते हुए सीधे होकर अपने पूर्व स्थानपर नर्तक लौट आते हैं । प्रत्येक करमा-गीत के तीन भाग होते हैं । राग, टेक तथा आड । राग गीत के प्रारम्भिक भाग को कहते हैं जिसके द्वारा नाचने वालों को गाये जाने वाले राग का ज्ञान होता है तथा नृत्य की भूमिका बंधती है । उदाहरणार्थ :–

१. ऊ हो हे ऊहो हे हे

२. ओ हा हा हे हे हे

३. ओ हो हो रे हो   आदि

गीतों का वह भाग जिसे नाचने वाले झूमते हुए बार बार दुहराते हैं टेक कहलाता है । नृत्य के अवसर पर जब युवतियां स्थिर होकर अपने शरीर को इधर उधर घुमाती हैं उस समय गाया जाने वाला गीतका अंश आड कहलाता है । गायन शैली पर आधारित करमा के पांच भेद होते है - १ झूमर, २. लंगडा, ३. लहकी, ४. ठाडा, ५. रागिनी ।

झूम झूम कर गाये जाने वाले गीत झूमर कहलाते हैं । एक पैर झुका कर जो गीत गाये जाते हैं, लंगडा कहलाते हैं । नाचने वाले लहर की भांति लहराते हुए जो गीत गाते हैं लहकी कहलाते हैं । खड़े होकर जो गीत गाये जाते हैं उन्हें ठाडा कहा जाता है तथा रागरागिनी का स्पर्श लिए हुए गीत रागिनी कहलाते हैं । ये नृत्य गीत रात भर चलते हैं तथा दूसरे दिन करम वृक्ष की शाखा को किसी जलाशय में ठंडा कर दिया जाता है । करमा गीतों का मुख्य स्वर श्रृंगार है । इन गीतों में श्रृंगार के दोनों पक्ष संयोग एवं वियोग मुखर हो उठे हैं २४ । कुछ गीतों में संसार की असारता का भी वर्णन पाया जाता है । इस अवसर पर मांदर, डफली, चटकोला (ताली की भांति स्वर उत्पन्न करने वाला वाद्य) ढोल आदि वाद्यों के प्रयोग के साथ ही नाचने वाले पैरों में घुंघरूओं के स्थान पर लोहे की पैंजनी भी पहनते हैं ।

डंडा गीत :–

डंडा-नाच छत्तीसगढ़ की आदिवासी जातियों के अतिरिक्त राउत जाति का प्रिय नृत्य है । इस नृत्य के साथ जो गीत गाये जाते हैं उन्हें डंडा गीत कहा जाता है । डंडा नाच केवल पुरूषों का नृत्य है इसे शैला

---

२३ हिन्दी साहित्य का इतिहास: षोडश भाग, खण्ड:२, अध्याय:४, पृ: २९४

कभी कभी कोई बालक हार कर अथवा अन्य कारण वश कोई खेल नहीं खेलना चाहता, तब बच्चे उसे खेलने के लिए विवश करने के लिए उस पर 'किरिया-पाड' (शपथ) देते हैं। फिर भी वह बालक शपथ की उपेक्षा करके नहीं खेलता, तब शपथ का महत्व उसे ज्ञात कराने के लिए बच्चे गाते हैं :–

नदिया के तीर तीर पातर सूत,
नि मान बे तो अपन बहिनी ले पूंछ।

वह शपथ का महत्व जानने लिए बहिन के पास जाए इसके पूर्व ही उसका कोई मित्र –

नदिया के तीर तीर पान सुपारी।
तोर किरिया ला भगवान उतारी।।

कह कर शपथ को प्रभाव हीन कर देता है।

मनोरंजन के गीत :—

यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए तो शोक-गीतों को छोड़कर हर प्रकार के गीतों मे मनोरंजन की भावना कहीं न कही छिपी रहती है परन्तु कुछ ऐसे गीत भी होते हैं जो केवल मनोरंजन के लिए ही गाये जाते हैं। उनके साथ संस्कार धर्म, अथवा पूजा विशेष की कोई भावना नही जुडी होती। इनका ध्येय केवल शुद्ध मनोरंजन होता है। शहरों से दूर, सुविधाओं से हीन, गावों के लोगों ने अपने विशेष नृत्यों एवं गीतों के रूप में अपने लिए मनोरंजन के साधन जुटा लिए थे जो उन्हें कृषि आदि के कठिन श्रम के बीच एकरसता के नीरस जीवन में जीने का आवश्यक उत्साह एवं संबल प्रदान करते रहे। छत्तीसगढ़ में अनेक ऐसे गीत प्राप्त होते है जिनका ध्येय केवल मनोरंजन होता है। इन गीतों को दो भागों में विभाजित किया जा सकता है।

१. नृत्य-गीत. एवं २. अन्य गीत.

१. नृत्य-गीत —

नृत्य के साथ गाये जाने वाले गीत इस श्रेणीमें आते हैं इनमें प्रमुख निम्नलिखित गीत हैं :–

(क) करमा-गीत
(ख) डंडा–गीत
(ग) नाच-गीत अथवा नचौरी

करमागी :—

करमा-नृत्य न केवल छत्तीसगढ़ परन्तु आसपास के छोटा नागपुर तथा उडीसा आदि क्षेत्रों के आदिवासियों का भी प्रिय नृत्य है। इस नृत्य के साथ जो गीत गाये जाते हैं वे करमा गीत कहलाते हैं। यद्यपि करमा नृत्य एवं गीत एक धार्मिक पृष्ठ भूमि में होते हैं परन्तु करमा गीतों में धर्म अथवा पूजा की भावना नहीं पायी जाती, ये आनंद और मनोरंजन के गीत ही हैं। इन नृत्य-गीतों का भी कोई एक निश्चित समय नहीं है। विभिन्न जातियां इनका आयोजन विभिन्न कालों में करती हैं। इनका आयोजन वर्षा के प्रारम्भ से लेकर फसलके कट जाने तक के लम्बे समय में होता रहता है। इन नृत्य गीतों के 'करमा

उदाहरणार्थ

मरगे मवारीलाल

मोर मुछा लाल लाल - लाले लाल – – –

अथवा

लुडुवा डुडुवा नांगर के पत्ती ।

बेलवा गोदों तोर थेथी थेथी - थेथी थेथी थेथी – – –

भौंरा :–

भौंरा चलाने के पूर्व भी बच्चे ये पंक्तियां लय के साथ गाते हैं :—

लांवर में लोर लोर, लिबुर में झोरझोर

हंसा करेला पान, राय झूम बांस पान, सुपली में बेलपान

लट्टर जा रे भौंरा, मुन्नर जा रे भौंरा ।

बच्चों को बहलाने के गीत :—

घर के बड़े लोग प्राय: शिशुओं को पिंडलियों पर बैठा कर उन्हें झुलाते हैं तथा यह गीत गाते हैं ।

खेलत खेलत कौड़ी पाएन

उही कौड़ी के नून बिसाएन

नून बिसा के गइया खवाएन

गइया खवा के दूध दुहाएन

दूध दुहा के खीर बनाएन

खीर बना के पहुना जेंवाएन

पहुना के जूठा ला बाबू खाय

बाबू के जूठा ला आजा खाय

आजा के जूठाला आजी खाय

आजी के जूठा ला – – –

इस गीत के द्वारा शैशव से ही शिशुओं में अतिथि सम्मान की भावना जागृत करने का यत्न है ।

बच्चों के अन्य स्फुट गीत :–

खेल के समय विभिन्न विषयों पर बच्चों में विवाद साधारण बात है । कभी कोई बालिका फुगड़ी में हारकर एक ओर बैठ जाती है । विजयी बालिका उसे खिझाने के लिए गाती है –

हारे भौजी हारे ।

लीम तरी पसारे रे ।।

लीम मोर सैया ।

ते मोर भौजइया ।।

एक-एक घोड़े पर वह एक एक शब्द उच्चारित करता चलता है । जिस घोड़ेपर गीत समाप्त होता है वह बैठा दिया जाता है । इस प्रकार यह गीत बार बार दुहराया जाता है अंत में केवल एक घोड़ा खड़ा रह जाता है । बच्चे समवेत एवं लयात्मक स्वर में पूछते हैं -

ये काकर घोड़ा ।

घोडेवाला बच्चा —— रामा जी के ।

बच्चे-कावर आइस ?

घोडेवाला – पानी पिये बर ।

बच्चे – हम मन मार - देबो ।

घोडेवाला – (धमकी के स्वरमें) – रामा जीला बता देबो ।

बच्चे (जैसे डर कर, पुचकारते हुए) - पीले । पीले ।।

यह कह कर उसे भी बैठा देते हैं । फिर सब बच्चे आपस में दोनों हाथों से एक दूसरे के कान पकड़ते हैं तथा माऊं-माऊं अथवा "चाऊं-चाऊं" चिल्लाकर बैठे बैठे ही शरीर को चक्राकार घुमाते जाते हैं और फिर एक हंसी के बीच खेल समाप्त हो जाता है ।

डांडी–पौहा

यह मुख्य रूपसे बालकों का खेल हैं । इस खेल में मैदान में एक गोल घेरा खींचा जाता है । सब बालक घेरे के भीतर रहते हैं केवल एक बालक घेरे के बाहर रहता है । खेल प्रारम्भ होने के पूर्व लयात्मक स्वर में यह प्रश्नोत्तर चलता है :–

घेरे के बाहर वाला बालक– कुकरूंस कूं ।

घेरे के भीतर वाले बालक-काकर कुकरा ?

बाहर वाला बालक– राजा दशरथ के ।

भीतर वाले - का चारा ?

बाहर वाला - कनकी कोंडहा

भीतर वाले - का खेल ?

बाहर वाला - डांडी पौहा ।

भीतर वाले - कोन चोर ?

बाहर वाला - रामू

बाहर वाला – रामू——(घेरे के भीतर वाले किसी एक बालक का नाम) नाम लेते ही उस बालक को छोड़कर शेष घेरे के बाहर हो जाते हैं । वह बालक फिर घेरे के बाहर के बालकों को घेरे के भीतर से ही छूने का प्रयास करता है । जो बालक छू लिया जाता है वह घेरे के भीतर वाले का साथी बन जाता है । इस तरह यह खेल उस समय तक चलता रहता है जब तक लोग घेरे के भीतर नहीं पहुंच जाते ।

कबड्डी के खेल में विपक्षी दल में जाने वाला खिलाड़ी तुकांत पंक्तियां उच्चारित करता जाता है तथा सांस टूटनेतक उसका अंतिम शब्द दुहराता रहता है ।

एक गोड़ मां लाल भाजी
एक गोड़ मां कपूर ।
कलेक ला मामों में हा
देवर ससुर ।
राजा घर के पुतरी,
खेल 'फगनी' फुगड़ी ।।

गीत के समाप्त होते ही फुगड़ी रे फूं फूं' कहती हुई वे अपने पैरों को आगे पीछे करके फुदकने लगती हैं । जो बालिका सबसे अधिक समय तक फुदकती रहती है वह विजयी होती है ।

२. खड़े फुगड़ी :– इस खेल में बालिकाएं क्रमश: दोनों पैरों को सामने की ओर फेंककर कूदती हैं तथा गाती हैं ––

आले आले डलिया
पाके बुंदलिया
राजा घर के पुतरी
खेल 'फगनी' फुगड़ी ।

उपरोक्त दोनों गीतों में 'फगनी' एक बालिका विशेष का नाम है जो आवश्यकतानुसार परिवर्तित किया जा सकता है ।

कांऊ मांऊ अथवा चांऊ मांऊ

इस खेल में बच्चे मंडलाकर बैठ जाते हैं और अपने दोनों हाथों को सामने अंगुलियों और अंगूठों के पैरों पर घोड़ोंकी भांति खडे रखते हैं । खेलनेवालों में से एक बच्चा एक एक घोड़े का स्पर्श करके यह गीत गाता है :–

अटकन मटकन दही चटाकन
लौहा लाटा बन में कांटा,
चूहुर चूहुर पानी आवे
सावन में करेला पाके
चल चल बेटी गंगा जाबो
गंगा ले गोदावरी,
पाका पाका बेल खाबो ।
बेल के डारा टूटगे,
भरे कटोरा फूटगे ।
आंगन मांगन पिया बारी ।
बारी गोरी हाथ पसारी ।।

लोरियों व बच्चो के खेलों के गीत :–

मानव अपने जीवन का प्रथम गीत माता की गोद में थपकियों की लय पर, माता के गुनगुनाने के रूप में सुनता है । कुछ बढ़कर वही बालक जब बाहर खेलने जाता है, तो विभिन्न खेलों से संबंधित तुकबंदियां उसके कानों में गूंजने लगती हैं जिन्हें वह शीघ्र कंठस्थ कर लेता है। छत्तीसगढ़ में बच्चों से संबंधित जो गीत प्राप्त होते हैं वे निम्नलिखित है ।

लोरी :—

छोटे बच्चों को सुलाने के लिए जो गीत गाया जाता है उसे "लोरी" कहते हैं । संगीत व गीत का प्रभाव सर्वमान्य है । मनुष्य ही नहीं पशु-पक्षी एवं पेड-पौधो तक पर संगीत का प्रभाव आज के वैज्ञानिक युग में सिद्ध किया जा चुका है । माताएं संभवतः इस प्रभाव को अत्यन्त प्राचीन काल से जानती आयी हैं । नन्हें शिशुओं पर इन लोरियों का चमत्कारिक प्रभाव पड़ता है तथा वे शीघ्र ही निद्रा की गोद में चले जाते हैं । लोरियों की परम्परा अत्यन्त प्राचीन एवं व्यापक है । सभी देशों एवं जातियों में इस प्रकार के गीत पाए जाते हैं । छत्तीसगढ़ की लोरियों में शिशु के लिए स्नेहपूर्ण मनुहार एवं नींद का आवाहन ही मुख्य होता है ।

बच्चों के खेलों के गीत :—

छत्तीसगढ़ में कुल ऐसे खेल बच्चे खेलते हैं जिनके खेले जाने के समय वे कुछ पंक्तियां लयात्मक स्वर में गाते हैं । इनमें कुछ पंक्तियां तुकांत होती हैं कुछ अतुकांत । कुछ एक व्यक्ति के द्वारा गायी जाती है, कुछ समवेत स्वरों में । वे निम्नलिखित हैं :–

फुगड़ी :—

यह बालिकाओं का खेल है । इसके दो भेद हैं :–

१. बइठे फुगड़ी   २. खड़े फुगड़ी,

१. बइठे फुगड़ी:– इस खेल में बालिकाएं बैठ जाती है और भूमि लीपनें का अभिनय करती हुई गाती हे :–

गोबर दे बछरू गोबर दे,
चारों खुंटा ला लीपन दे,
चारों देरानी ला बइठन दे,
अपन खाये गूदा गूदा—
मोला देथे बीजा बीजा
घे बीजा ला काय करिहौं,
रहि जाहौं तीजा ।
तीजा के बिहान भर सरी सरी लुगड़ा
हेर दे भौजी कपाट के खीला
कोंच कांच करे मजूर के पीला ।

विशेष जिसमें लकडी की चौखट में धातु के बिल्ले रहते हैं, जो हिलाने से बजते हैं।) आदि वाद्यों का प्रयोग किया जाता है।

जँवारा गीत :–

'जंवारा' शब्द शीतकाल में बोये जानेवाले एक अनाज जौ से बना है। छत्तीसगढ में जंवार जो कि शक्ति या देवी का प्रतीक है वर्ष में दोबार बोया जाता है। प्रथम चैत्र शुक्ल प्रतिपदा से नवमी तक तथा द्वितीय 'कुआर' (आश्विन) शुक्ल प्रतिपदा से नवमी तक। जंवारा में गेहूं, उडद, चना आदि पाच अथवा सात प्रकार के बीज घर के भीतर अथवा टोकनियों में देवी की स्थापना के पश्चात बोये जाते हैं। अंकुरित पौधों की सुबह-शाम पूजा आरती की जाती है। जंवारा के सेवक इस अवसर पर जंवारा-गीत गाते हैं। इन गीतों में माता की आरती तथा विभिन्न देवताओं की स्तुति उनके निवास, वाहन तथा भोजन आदि का वर्णन प्राप्त होता है। एक गीत में तो सोनपुर के राजा जयसिंग तथा दिल्ली के बादशाह अकबर को देवता माना गया है तथा उन का ब्रह्मा और शंकर के साथ बुढीमाय' के दर्शन के लिए जाने का चित्रण किया है २२। जंवारा-गीतों के साथ ढोलक झांझ, मंजीरा, चांग, खलारन आदि वाद्यों का उपयोग होता है।

मौजली के गीत :–

श्रावण में जब चारों ओर हरियाली बिखर जाती है तब श्रावण शुक्ल नवमीको मोजली बोयी जाती है। इसमें भी शीतकाल में उत्पन्न होनेवाले (उन्हारी के) पांच अथवा सात प्रकार के अनाज के बीज टोकनियों में बोये जाते हैं। अंकुरित पौधो को देवी मानकर पूजा की जाती है। इस अवसर पर तांत का बना एक वाद्य बजाकर नारियों द्वारा गीत गाये जाते हैं। इन्हें मौजली के गीतों में मौजली का बढना उसकी पूजा, महत्व, उझौवना' आदि के साथ ही भाई-बहिन का प्रेम आदि के सुन्दर चित्र प्राप्त होते है।

धनकुल के गीत :–

श्रावण अमावास्या अथवा हरेली (हरियाली) त्योहार के दिन प्रारम्भ होकर १ माह ४ दिन तक चलने वाले धनकुल नामक धार्मिक उत्सव के अवसर पर सन की रस्सी से बने धनुष की रस्सी की बांस की बांस की 'कमची' से बजाकर नारियों द्वारा गाये जानेवाले गीत धनकुल के गीत कहलाते हैं। इन गीतों मे देवी तथा देवताओंका आवाहन मुख्य रूप से पाया जाता है।

नागपंचमी गीत :–

श्रावण शुक्ला पंचमी को नागपंचमी कहा जाता है। इस दिन नाग की पूजा की जाती है। इस अवसर पर मांदर, झांझ तथा मंजीरा बजाकर नागपंचमी के गीत गाये जाते हैं। नागपंचमी के गीतों के तीन भेद है। गुरूथोपनी में गुरू का महत्व बतलाया हैं। नाग-बिहावट में नागदेवता की प्रशंसा की गयी है। तथा दुलार गीतों में उस नाग से जिसने किसी को डंस लिया है दुलार से अथवा प्रेमपूर्वक अपना विष वापसले लेने की अथवा विष उतार देने की प्रार्थना की गयी हैं।

---

२२ देखिए - परिशिष्ट - गीत - २४

कारण यहां विशुद्ध आर्य संस्कृति का प्रभाव अधिक स्पष्ट दृष्टि गोचर होता है । यहां आर्यों के सभी देवता पूज्य हैं वहां द्राविड वंशज गोंडों तथा अन्य अनार्य जातियों के अनेक देवताओं की पूजा भी की जाती है । जहां श्रीपुर के अवशेष यह सिद्ध करते हैं कि यहां एक युग में बौद्ध धर्म का प्रभाव था वहां आरंग के समीपवर्ती प्राचीन जैन मंदिर यहां जैन धर्म का प्रभाव भी सिद्ध करते हैं । इन सब का प्रभाव छत्तीसगढ़ की संस्कृति पर किसी न किसी रूप में अवश्य हुआ है परन्तु फिर भी छत्तीसगढ़ कि कृति का मूल स्वर आर्यसंस्कृति का है । छत्तीसगढ़ में निम्नलिखित धार्मिक पर्वों के अवसरों पर अवसर विशेष के गीत गाए जाते हैं ।

गौरा गीत :–

दीपावली के अवसर पर किये जाने वाले गौरा अथवा गौरी पार्वती और महादेव के पूजन के अवसर पर नारियों द्वारा गौरा गीत गाये जाते हैं । इन गीतों में देवी देवताओं का आवाहन बढई से गौरा एवं ईसर (ईश्वर-महादेव) बना देने की प्रार्थना, महादेव की बारात आदि का वर्णन होता है । इस अवसर पर मोहरी, सींग बाजा या कुदुम, दफडा, टिमकी, झांझ, मंजीरा, ढोलक, मंदिर आदि वाद्यों का उपयोग किया जाता है।

माता सेवा के गीत :–

छत्तीसगढ़ में शीतला या चेचक को माता कहा जाता है । यहां उसे रोग न मान कर माता का प्रकोप माना जाता है तथा माता को शांत करने के लिए पूजा तथा सेवा की जाती है । इस अवसर पर जो गीत गाए जाते हैं उन्हें मातासेवा के गीत कहते हैं। शरीर पर निकलने वाले शीतला के दाने विभिन्न आकार एवं रंग के होते हैं और ए उन्ही पर से माता के भी कई प्रकार माने जाते हैं जैसे बडी माता, सेन्दरी, कोदेया आदि परन्तु माता-सेवा के गीत केवल बडी माता के निकलने पर गाये जाते हैं । इन गीतों को गाने वालों की मंडली होती है जिसमें सब पुरूष होते हैं । जिनके घर माता निकलती है वे मंडली को 'माता के दर्शन देने' का समाचार देते हैं । जिस व्यक्ति को माता निकलनी है उसकी सफाई का पूर्ण ध्यान रखा जाता है । उसके पास नीम की पत्तियां रखी जाती हैं । माता सेवा के गीतों में अनेक बार लंगूर शब्द आता है जो कि पीडित व्यक्ति के परिचारक के अर्थ में मानां जाता है परन्तु यथार्थ में इन गीतों में लंगूर शब्द 'लंगूरवीर' या ग्राम रक्षक देवता यक्षों के लिए आया है जो कि माता के सेवक माने जाते हैं । परिचारक भी माता से पीडित व्यक्ति की अर्थात माता की सेवा करता है अतः लंगूर शब्द से उसका आशय भी लिया जाता है । मंडली के लोग जिन्हें 'सेवक' (सेउक) कहा जाता है रात्रि को पहुंचते हैं । माता-सेवा के गीत साधारणतः रात्रि कोही गाये जाते हैं । संगीत के साथ ये गीत पीडित व्यक्ति की पीडा कम कर देते है और संभवतः इनके मूल में यही भावना है । यह सेवा सात दिनों तक की जाती है । तब तक माता स्वयंश ांत हो जाती है । माता से गीत 'माता-पहुंचानी' के अवसर पर भी गाये जाते हैं । असाढ़ माह में गुरूवार अथवा सोमवार को जब लोग सामूहिक रूप से माता की पूजा करने के लिए शीतला-मंदिर जाते हैं, इसे ही माता-पहुँचानी कहा जाता है । इस अवसरपर वे 'सेवा' गाते हैं । मंदिर में पूजा के समय पशुबली भी दी जाती है । माता सेवा के गीतों में मुख्य रूप से माता की स्तुति २१ माता का श्रृंगार तथा विभिन्न रूपों का वर्णन तथा माता से रक्षा की प्रार्थना पायी जाती है । इस अवसर पर ढोलक, झांझ, मंजीरा, दफडा या 'बांग' (बंग) तथा 'खलारन' (एक वाद्य

---

२१ देखिए–परिशिष्ट - गीत - २३

के घर नाचने जाते हैं। बीच में एकाएक कोई एक हो—की आवाज के साथ अपनी लाठी ऊपर कर देता है। नाच कुछ क्षणों के लिए रूक जाता है। वह व्यक्ति उस समय 'दोहा' बोलता है। दोहे की समाप्ति के साथ ही फिर नाच प्रारम्भ हो जाता है। दोहों और नाच का यह क्रम चलता रहता है। इन्हें ही 'राउत नाच के दोहे' कहा जाता है। संभवतः दो पंक्तियों के होने के कारण ही दोहा कहा जाता है अन्यथा पिंगल-शास्त्र के अनुसार दोहे के कोई लक्षण इनमें नहीं प्राप्त होते। कई दोहों में तो दोनों पंक्तियों में मात्राओं की संख्या भी न्यूनाधिक होती है। इन दोहों का विषय कोई एक नहीं होता। इनमें देवताओं का स्मरण, अपने व्यवसाय के प्रति गर्व की भावना तो पायी जाती है परंतु इन दोहों का सर्वाधिक महत्वपूर्ण अंश वह है जो नीति एवं ज्ञान के तत्वों से पूर्ण है १९। जीवन के गम्भीर एवं अनुभूत सत्य को इन छोटे छोटे दोहों में चमत्कारिक ढंग से भर दिया गया है जो सीधे श्रोता के हृदय पर प्रभाव डालता है। राउत नाच के अवसर पर दमउ, दफड़ा, ढोल, निसान, मोहराली, राउतों की विशेषप्रकार की बांसुरी तथा घुंगरू आदि वाद्यों का उपयोग किया जाता है।

सुआ गीत :–

यह नारियों और मुख्य रूप से गोंड आदि आदिवासी नारियों का नृत्य गीत है। 'सुआ' का अर्थ है 'तोता' शिष्ट साहित्य एवं लोक-साहित्य दोनों में ही प्राचीन काल से तोता वियोगी तथा वियोगिनी के संदेशों को एक दूसरे तक पहुंचाने वाले संदेशवाहक रूप में चित्रित किया गया है। तोता बुद्धिमान पक्षी माना जाता है। मनुष्य की बोली को समझने, ग्रहण करने, तथा उसकी नकल कर सकने के गुण के कारण ही संभवतः उसे यह कार्य सौंपा गया है यह गीत भी नृत्य के साथ ही दीपावली के अवसर पर ही मुख्य रूप से गाया जाता है। नारियां 'सुए' की एक प्रतिमा एक टोकनी जिसमें धान होता है, में रखकर घर घर जाती हैं। टोकनी रख दी जाती है तथा नारियां उसके चारों ओर मंडलाकार खड़ी हो जाती हैं। कुछ नारियां नीचे झुक जाती हैं तथा क्रमशः एक बार दाहिनी ओर तथा दूसरी बार बायीं ओर ताली बजाती हैं साथ ही उसी तरह दाहिना तथा बायां पैर भी उठा उठा कर रखती हैं। यह तोते की चाल की नकल प्रतीत होती है। अन्य नारियां गाना गाती हैं। नृत्य करने वाली नारियां उस गीत की पुनरावृत्ती करती हैं, तत्पश्चात नृत्य करने वाली नारियां गाने लगती हैं, जब की गाने वाली नारियां नृत्य करने तथा गीत की पंक्तियों की पुनरावृत्ति करने लगती हैं। तालियां बजा कर गाये जाने वाले इस नृत्य के साथ किसी विशेष वाद्य की आवश्यकता नहीं होती। सुआ गीत में नारी के हृदय की विभिन्न सूक्ष्म भावनाओं का सुन्दर चित्रण प्राप्त होता है। कुछ सुआ गीतों में विभिन्न फूलों सब्जियों तथा प्राणियों आदि २० की जानकारी प्रश्नोत्तर के रूप में प्राप्त होती है।

धर्म व पूजा के गीत :–

रक्त संबंध के पश्चात धर्म ही एक ऐसा शक्तिशाली बंधन है जो मानव समुदाय को संगठित रखता है। भारत धर्म प्राण देश है। यहां हर आचार पर धर्म की छाप है तथा हर कार्य को धर्म की दृष्टि से देखा जाता है। छत्तीसगढ़ इसका अपवाद नहीं है। यहां अनेक धार्मिक पर्व उत्साह पूर्वक मनाए जाते हैं। यद्यपि यह क्षेत्र अनेक जातियों, धर्मों, एवं संस्कृतियों का संगम स्थल रहा है परन्तु मुस्लिम प्रभाव से सदैव बाहर रहने के

---

१९. देखिए – परिशिष्ट – गीत – १७-१८-१९.
२० देखिए – परिशिष्ट – गीत-२०-२१.

सवनाही:-

सावन माह अथवा वर्षा-ऋतुमें गाये जाने वाले ये गीत 'सवनाही' कहलाते हैं परंतु इनका व्यापक प्रचार नहीं है। प्राप्त कुछ गीतोंमें नारी हृदयकी भावनाओंका सुन्दर चित्रण है १४ परंतु एक भिन्न नामके अतिरिक्त इनकी कोई अपनी विशेषता नहीं हैं जो इन्हे अन्य गीतोंसे भिन्न दर्शा सके।

उत्सवोंके गीत:-

मानव सदैव से उत्सव प्रिय रहा है। भारतमें अनेकानेक उत्सव मनाये जाते हैं। इन उत्सवोंके मूल में भारतकी प्राचीन समृद्धि ही रही है। आज ये उत्सव उस समृद्धि की स्मृति मात्र होकर रह गये हैं परंतु– आजकी अभावजन्य स्थितिमें भी ये उत्सव भारतीय जनतामें नवीन उत्साहका संचार करके उन्हें जीनेकी शक्ति प्रदान करतेहैं। छत्तीसगढ़के कुछ प्रमुख उत्सव गीत निम्नलिखित है:–

छेरछेरा गीत :–

यह बच्चोंका गीत है। अगहन पूर्णिमाको यहा 'छेरछेरा' पुन्नी (पूर्णिमा) कहते हैं। अगहन पूर्णिमाका समय गावोंमे फसलकी 'कटाई' तथा 'मिजाई'का समय होता है। इस दिन बच्चोंकी टोलियां जिनमें बालक-बालिकाएं सम्मिलित होती है घर घर जाकर समवेत स्वरोंमें 'छेरछेरा गीत' गाती है तथा अनाज मांग कर संग्रह करती है। अंतमें यह अनाज आपसमे बांट लिया जाता है। प्रतीत होता है कि यह उत्सव किसी प्राचीन बडे उत्सवका का अवशेष है। संभवत: प्राचीन कालमें फसलके लिये किये गये वर्षाऋतुके कठिन श्रमके पश्चात नयी फसलके स्वागतमे यह उत्सव मनाया जाता रहा होगा। उस दिन हर गृहसे अनाजका संग्रह करके संभवत चांदनी रातमें सामूहिक भोज एवं नृत्य-गीत आदिके रूपमें इस उत्सवका आयोजन किया जाता रहा होगा जिसका अवशेष अब केवल बच्चोमें शेष रह गया है। इस गीतमें गृहस्वामिनीसे शीघ्र अनाज देकर बिदा करनेकी प्रार्थना पायी जाती हैं। १५

राउत नाच के दोहे :––

'राउत' छत्तीसगढ की एक प्रमुख जाति है। राउत स्वयं को यदुवंशी तथा कृष्णानुयायी मानते हैं। इन्हें 'गहिरा' भी कहा जाता है। गोपालन इनका प्रमुख व्यवसाय है। 'राजपूत' का अपभ्रंश ही 'राउत' हुआ, ऐसा कुछ लोगों का अनुमान है १६ वैसे 'राजपूत' या 'रसपूत' नामक एक भिन्न जाति भी छत्तीसगढ में विद्यमान है। एक मत के अनुसार इन्हें आभीर वंशज माना गया है। तथा आभीर से 'अहिरा तथा 'गहिरा' शब्द के बनने का अनुमान किया गया है। कुछ विद्वान इसे विदेश से आई जाति मानते हैं जब कि अन्य इन्हें शुद्ध भारतीय मानते हैं। छत्तीसगढ में लोग राउतों के हाथ का पानी ग्रहण करते है। राउतों के इस सम्मान के संबंध में डा. बलदेवप्रसाद मिश्र का मत है, – यह जाति कदाचित इसी लिए इतनी समादृत हुई, क्योंकि किसी समय सचमुच ही वह बहादुरी के साथ इस अंचल में राज्य कर रही होगी। दीपावली के अवसर पर होने वाले मंडई के अवसर पर इनका नाच विशेष रूप से होता है। मंडई के अतिरिक्त भी राउत अपने यजमानों (जिन की गाये चराते है)

---

१४ वही–गीत–१५

१५ देखिए–परिशिष्ट–गीत–१६

१६–१८ हिन्दी अनुशीलन : धीरेन्द्र वर्मा विशेषांक : पृष्ठ : २०४

ऋतुओं से संबंधित गीत

ऋतुएं सदैव से इस धरती को सजाती, सवांरती रही हैं। हर ऋतु धरती का एक नये ढंग से श्रृंगार करती रही और धरती के इस नित नूतन सौन्दर्य ने मनुष्य को एक रसता की उबा देनेवाली पीड़ा से मुक्ति दी है। संभवतः इसीलिए मानव हर ऋतु के स्वागत के लिए उत्सुक रहता है, चाहे कुछ ऋतुएं उसे अधिक भाती हों और कुछ कम। छत्तीसगढ़ में ऋतु संबंधी निम्नलिखित गीत प्राप्त होते हैं।

फाग :—

'फाग' छत्तीसगढ़ के वसंत गीत हैं। मुख्य रूप से 'फाल्गुन' माह में होली के अवसर पर गाए जाने के कारण ही इन्हें 'फाग' कहा जाता है। जब पलास की कली कली लाज से रंग उठती है, अमराई जब अपने ही उमड़ते यौवन की सुगंध से बौरा उठती है, जब वसंत का यौवन रंग-बिरंगे पुष्पों के रूप में फूटकर अपने उभार पर जा आ जाता है तब छत्तीसगढ़ का वायुमंडल इन वसंत गीतों से गूंज उठता है। होली के अवसर पर छत्तीसगढ़ में स्थान स्थान पर उड़ने हुए गुलाल के बादलों की छाया में रंग से शराबोर पुते हुए चेहरे, ढोलक, नगाड़े, और मजीरे की ध्वनि के बीच से उठता हुआ एक स्वर :–

"होरी खेलें बिरिज में नंदलाला हो।"

किसी भी अजनबी को बरबस अपनी ओर खींच लेता है। इन गीतोंमें एक ऐसी मस्ती है, ऐसा उल्लास है जो गायकों के हृदयमें न समाकर फूट पड़ता है,- प्रकृति के बीच फूट पड़ने वाले पल्लवोंकी तरह, फूलोंकी तरह कलियों कीं तरह। फाग गीतोंका गायन यहा माघ-माहकी शुक्ल पंचमी (वसंत-पंचमी) से ही प्रारंभ हो जाता है जो कि चैत्र माह तक चलता है 'फाग' पुरूषोंका गीत है। गानेवालोंकी 'मंडली' होती है परंतु इसमें कोई भी आ सकता है। किसी निश्चित स्थान पर यह मंडली जमती है। रंग, गुलाल एक दूसरे पर डाला जाता है। ढोलक, नंगाडा, दमउ या टिमकी (तबले से मिलता जुलता छोटा सा वाद्य), झांझ, तथा मंजीरा आदि फागके प्रमुख वाद्य हैं। इस गीत की टेक में 'हां' अरे 'हां' 'हो' 'येहो' आदि रहते हैं। फाग गीतोंमें मुख्य रूपसे कृष्ण राधा तथा राम-सीता की होलीका वर्णन तथा उनमे संबंधित अन्य कथाओंका समावेश होता है। फाग श्रृंगारका गीत है। यद्यपि इसका मूल स्वर आनंद और उत्साहका है परंन्तु इसमें विरहके करूण स्वर भी स्पष्ट सुनाई पड़ते हैं। विरहणीके मार्मिक चित्र इन गीतोंमें प्राप्त होते हैं।

बारामासीः-

इन गीतोंमें वर्षके बारह महीनोंका वर्णन तथा चित्रण होता है अतः इन्हें बारामासी कहा जाता है और केवल इसी लिए इनहें ऋतु संबंधी गीतोंमें लिया जा सकता है अन्यथा न तो किसी विशेष ऋतुमें इनके गाने की प्रथा है और न बारामासीके कोई विशेष गीत ही हैं। 'माता-सेवा' तथा 'जंवारा' आदि शक्तिपूजाके गीतोंमें विभिन्न माताओं के प्राकृतिक सौन्दर्य की छबि वर्षके १२ महीनोंमें भिन्न भिन्न माह के अनुसार प्रस्तुत की गयी है। एक बारामासी गीतमें तो वर्षके विभिन्न महीनोंमें खाये जाने वाले विशेष फलों एव व्यंजनोंका वर्णन है। १३ अतः बारामासी गीतोंकी विषय वस्तु कुछ भी हो सकती है।

---

१२ —— वही —— गीत – ११

१३ देखिए परिशिष्ट गीत – १४

परछनी

वधू के गांव में बारात की 'परछनी' (अंगीकार करना) के समय वधू के घर में नारियों द्वारा जो गीत गाये जाते हैं उन्हें परछनी के गीत कहते हैं। इन गीतों में बारात का वर्णन प्राप्त होता है। एक गीत में शिव की बारात का वर्णन है ७।

भडौनी तथा गारी:—

वर को वधू-पक्ष से खिलाने के लिए विभिन्न व्यंजन लेकर जाने के समय नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत 'भडौनी' तथा बाद में बारात के भोजन के अवसर पर वधू-पक्ष की नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत 'गारी' (गाली) कहलाते हैं। इन गीतों में वर-पक्ष के लोगों के लिए गालियां ही होती हैं ८ परन्तु कोई बुरा नहीं मानता। वे भोजन के साथ ही गालियों का भी स्वाद लेते चलते हैं।

भांवर:—

भांवर का अर्थ होता है 'परिक्रमा'। जब वर-वधू अग्नि की परिक्रमा करते हैं, उस अवसर पर नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत भांवर के गीत कहलाते हैं। इन गीतों में राम तथा सीता के विवाह का चित्रण प्राप्त होता है ९।

दहेज:—

विवाह के अवसर पर वर तथा वधू को जो वस्तुएं भेंट दी जाती हैं उन्हें दहेज या टिकावन कहा जाता है। इस अवसर पर नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत दहेज के गीत कहलाते हैं। इन गीतों में वधू के विभिन्न संबंधियों द्वारा विभिन्न वस्तुएं दहेज में देने का वर्णन है १०।

बिदा :—

विवाह के पश्चात वधू की बिदाई के अवसर पर नारियों द्वारा जो गीत गाये जाते हैं वे बिदा के गीत कहलाते हैं। ये गीत आंसुओं से भीगे और विरह की कसक से पूर्ण होते हैं। इन गीतों में वधू के माता, पिता, भाई, सखियां तथा अन्य संबंधियों के विलाप के साथ ही परदेस जानेवाली वधू के हृदय के मार्मिक चित्र भी प्राप्त होते हैं। ११

पठौनी अथवा गौना :—

बाल-विवाहों के पश्चात जब वधू वयस्क हो जाती है और प्रथम बार पतिगृह को जाती है उस अवसर पर नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत पठौनी अथवा गौना के गीत कहलाते हैं। बिदाई तथा पठौनी के गीतों में कोई अंतर नहीं है। दोनों में ही बेटी की बिदाई के हृदयस्पर्शी चित्र प्राप्त होते हैं। १२

---

७ देखिए परिशिष्ट – गीत – ६
८ —वही— गीत – ७
९ —वही— गीत – ८
१० देखिए – परिशिष्ट – गीत – ९
११ —वही— गीत – १०

प्रथम प्रकार के सोहर गीतों में कोई कथा अथवा कथा-प्रसंग होता है जबकि द्वितीय में किसी भावना विशेष की अभिव्यक्ति होती है । कथात्मक सोहर-गीतों में कृष्ण जन्म संबंधी कथा प्रमुख है । एक सोहर में आठवीं सन्तान को बचाने की चिन्ता से दुखी देवकी सहायता का आश्वासन देनेवाली यशोदा के वार्तालाप का प्रसंग चित्रित है ४ गर्भवती के लक्षण, पुत्र प्राप्ति के लिए किये गये यत्न, पुत्र प्राप्ति के पश्चात संबंधियों की प्रसन्नता, बहू के प्रति ससुराल वालों की उपेक्षा, ननद भाभी का वार्तालाप व नेग आदि अन्य सोहर-गीतों के विषय हैं । यद्यपि आनंद के अवसर के गीत होनेपर भी सोहर में करुणरस प्रमुख है । सोहर की तुलना सद्यविकसित उस पुष्प से की जा सकती है, जिसका खिलना मुस्कान सा प्रतीत होता है तथा उस पर पड़ी हुई ओस की बूंदें आसुओंका भ्रम उत्पन्न करती हैं परन्तु इन आंसुओं और मुस्कानों के बीच भी पुष्प जिस प्रकार सुन्दर होता है ठीक उसी भांति सोहर भी अपनी समग्रता में मोहक होता है ।

विवाह

निम्नलिखित प्रमुख वैवाहिक आचार हैं जिन अवसरों पर यहां गीत गाये जाते हैं।

चुलमाटी

विवाह के समय विशेष रूप से बनाये जानेवाले चूल्हे के लिए मिट्टी लाने के अवसर पर नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत चुलमाटी के गीत कहलाते हैं । व्यंग चुलमाटी के गीतों का प्रमुख स्वर हैं ।

तेलचघी

तेलचघीका अर्थ है 'तेल चढ़ना'। विवाह के समय पर वर-वधू पर तेल चढ़ाये जाने के अवसर पर नारियों द्वारा गाये जानेवाले गीत तेलचघी के गीत कहलाते हैं । इन गीतों में मुख्य रूप से इस अवसर पर विभिन्न सम्बंधियों द्वारा सम्पन्न की जानेवाली क्रियाओं तथा उपयोग में आनेवाली वस्तुओं-के उत्पन्न होने तथा प्राप्त होने के स्थानों का वर्णन प्राप्त होता है । इन गीतों में रामलक्ष्मण को तेल चढाये जाने का उल्लेख भी है ५ इसका कारण यही है कि राम एवं सीता प्राचीन काल से ही भारतीय वर-वधू के आदर्श रहे हैं ।

मायमौरी

विवाह के समय देवताओं तथा पितरों की पूजा के अवसर पर नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत मायगौरी के गीत कहलाते हैं । इनमें पूर्वजों एवं देवताओं का आवाहन होता है ।

नहडोरी

बारात-प्रस्थानके पूर्व वर को स्नान (नहलाने) के पश्चात कंकण (डोरी) बांधने के समय नारियों द्वारा गाये जाने वाले गीत नहडोरी के गीत कहलाते हैं । एक गीत माता एवं पुत्र के वार्तालाप के रूप में ह जिसमें विवाह के लिए पुत्र रुपयों की याचना करता है ६ ।

---

४. देखिए परिशिष्ट -गीत १

५. देखिए परिशिष्ट - गीत ३.

६. देखिए परिशिष्ट — गीत — ५

डॉ. हनुमंत नायडू

छत्तीसगढ़ी लोक - गीत

मध्यप्रदेश का पूर्वी अंचल छत्तीसगढ़ कहलाता है । इसमें मध्यप्रदेश के रायगढ़, बिलासपुर, सरगुजा, रायपुर, दुर्ग और बस्तर जिले आते हैं । छत्तीसगढ़ी इस प्रदेश की बोली है ।

छत्तीसगढ़ी लोक गीतोंके प्रकार

संस्कारों के गीत

भारतीय जीवन में संस्कारों का बहुत महत्व है । इन संस्कारों के अवसर पर सुख और दुख की अभिव्यक्ति के रूप में अनेक लोक-गीत विभिन्न प्रदेशों में प्राप्त होते हैं परन्तु छत्तीसगढ़ में केवल कुछ ही संस्कारों के गीत प्राप्त होते हैं, उनमें सोहर (जन्मोत्सव), बिहाव (विवाह) तथा पठौनी (गौना) के गीत प्रमुख हैं । यद्यपि अन्त्येष्टि केअवसरपर यहां कोई विशेष गीत नहीं गाये जाते परन्तु भजनों आदिमें अन्त्येष्टि का उल्लेख है ।

सोहर

शिशु का जन्म पुरुष के पौरुष और नारी के नारीत्व को तो सार्थक करता ही है ,साथ ही परिवार एवं परिवार के बाहर बिखरे हुए संबंधों के समस्त वातावरण को एक अपूर्व आनंद से प्लावित कर देता है । आनंद के इस अवसर पर छत्तीसगढ़ में जो गीत गाये जाते हैं, उन्हे सोहर अथवा सोहर-मंगल कहा जाता है । कुछ विद्वान सोहर की निरुक्ति 'सुघर' शद्बसे मानते हैं, जिसका अर्थ सुन्दर है १। कुछ अन्य विद्वानों के मतानुसार सोहर का संबंध सौरगृह से है २ । एक अन्य मत के अनुसार सोहर संस्कृत 'सूतिका' काही अपभ्रंश रूप है ३ । सोहर का संबंध 'सोहना' जिसका अर्थ 'मोहक' है से भी संभव है । आनंद के ऐसे अवसर पर गाये जानेवाले ये गीत हर व्यक्ति को 'सोहने' के कारण ही 'सोहर' कहलाने लगे होंगे ।

बरही के दिन (जन्म के १२ वें दिन) नारियां सोहर गाती हैं। कुछ लोग सवा महीने में भी सोहर गाने का आयोजन करते हैं । न तो सोहर गाने वालियों की संख्या निश्चित रहती है और न निश्चित समयका कोई बंधन ही इसमें होता हैं । सधवा अथवा विधवा कोई भी सोहर गा सकती हैं । ढोलक और मंजीरा इस अवसर के प्रमुख वाद्य है। परन्तु कुछ लोगों के उत्साह के कारण लोटा और थाली भी वाद्य का रूप ग्रहण कर लेते हैं । सोहर नारियों का गीत है अत: इसमें नारी सुलभ कोमल भावनाओं की ही अभिव्यक्ति प्राप्त होती है । सोहर गीतों के दो भेद किए जा सकते हैं:– १ प्रबंध तथा २ मुक्तक ।

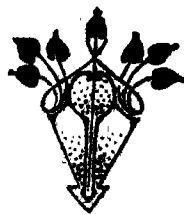
---

१ हिन्दी साहित्य का वृहत् इतिहास षोडस भाग: खण्ड: १, अध्याय: ३, पृ: १०७

२ ———————— वही ———————— खण्ड: २, अध्याय: २, पृ: २०८

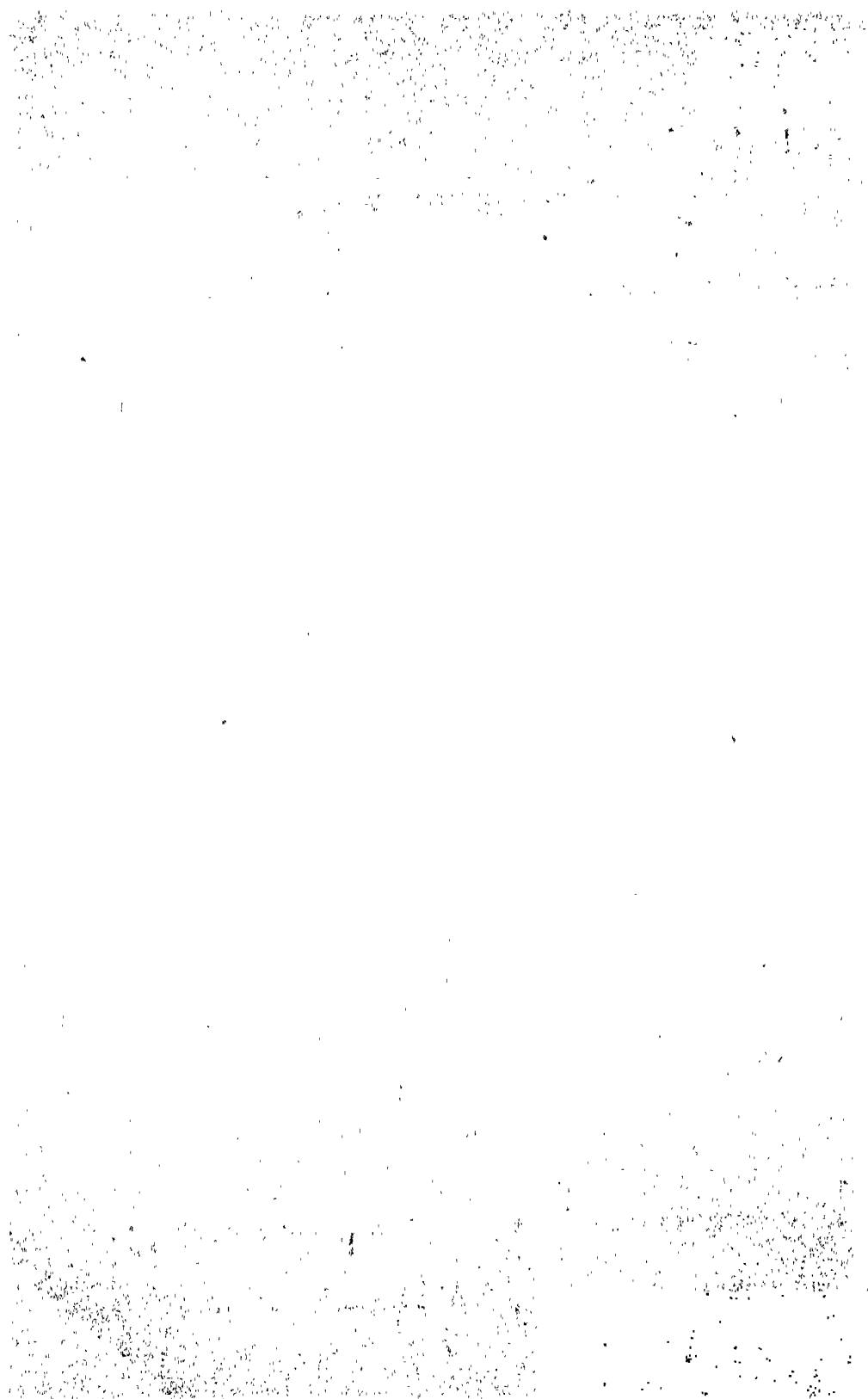
३ मैथिली लोक-गीतों का अध्ययन:डा. तेजनारायण लाल, पृ:१०१

लायक है कि उसे हिन्दी और उर्दूमें एक साथ मुरत्तब करके छापा किया जाय 'घर आँगन' की शायरी गांधीजीकी हिन्दुस्तानीके लिए रास्ते हमवर करती और रोशनी दिखाती है।

पिछले चन्द सालोंसे बम्बई और दिल्लीमें हिन्दुस्तानी बुक ट्रस्ट और नेशनल बुक ट्रस्ट नामकी दो अंजुमने हिन्दुस्तानी ज़बान व अदबकी तरक्कीके लिए हिन्दुस्तानकी विभिन्न ज़बानोंकी चुनी हुई किताबोंका दूसरी हिन्दुस्तानी ज़बानोंमें तरजुमे का काम कर रही हैं। इन दोनों संस्थाओंका मकसद हिन्दी और उर्दूको एक दूसरेसे करीब लाना और आपसमें एक दूसरेको समझनेकी कोशिश करना है। हिन्दुस्तानी बुक ट्रस्टने अब तक जो किताबें प्रकाशित की हैं उनमें दीवान-ए-गालिब, दीवान-ए-मीर और कबीर बानी हैं। मीरा बाईके दिल नवाज नग़मे भी बहुत जल्द छपकर सामने आयेंगे। इसी तरह नेशनल बुक ट्रस्ट आफ इन्डियाने भगवती चरण वर्माकी प्रसिद्ध नावेल 'भूले बिसेर चित्र' के अलावा नानक सिंहके पंजाबी नावेल 'सफेद खून हन्दी, तमिल और पंजाबी कहानियों और दूसरी कई किताबोंको उर्दू रूप दिये हैं। हिन्दुस्तानीकी रंगारंग संस्कृतिको समझने और एकदूसरेके लिए अच्छे विचार रखनेके लिए यह एक बहुत ही बुनियादी काम है। इससे न सिर्फ हिन्दी उर्दू बल्कि हिन्दुस्तानकी सारी ज़बाने एकदूसरेसे करीब आ जायेंगी। यह अन्जुमनें हिन्दुस्तानकी कौमी जिन्दगीके लिए नेकफाल हैं।

अपनी बात।

हिन्दुस्तानी जबान, हिन्दुस्तानकी सबसे ज्यादा जानी-बूझी और प्रचलित जबान है। पूरबसे पश्चिम और उत्तरसे दक्खिन तक इस जबानसे राबतेका काम लिया जाता है। मुल्कके हर हिस्सेमें समझे जानेकी वजहसे गांधीजीने इसे हिन्दुस्तान की कौमी जबान या राष्ट्रभाषाकी हैसियतसे इस मुल्कके लिए पसंन्द किया था। अगरचे हिन्दी सरकारी जबान है फिर भी आम हिन्दुस्तानी ही आज तक इस मुल्ककी अवामी जबान (Lingua franca) रही है। घरोंमें, बाजारोंमें खेलकूदके मैदानोमें, भाई-बहनोंकी निजी बातचीतमें, कालेज और यूनिवर्सिटीके खुले माहौल और फिल्मोंमें, बातको बनाने और दिलोंको जोडनेमें इसी जबानका सहारा लिया जाता है। इस जबानका आम इस्तेमाल ही इसकी ताकत और तवानाई है। इस जबानके दो अदबी या साहित्यिक रूप हिन्दी और उर्दू है। हिन्दुस्तानी अपने साहित्यिक रूप धारने के लिए इन्ही दो को अपनाती है। गांधीजीका ख्याल था कि हिन्दी और उर्दू दो ऐसी नदियाँ है जिनसे हिन्दुस्तानी (सरस्वती) जाहिर होने वाली है। हिन्दी और उर्दूसे मिली जुली जबान हिन्दुस्तानी ही, साधारण रूपसे एक शक्ल उभर आयी है जिसे हिन्दी और उर्दूकी कहानियों और शायरीमें आमतौरसे देखा जाता है। इस मिली-जुली जबानकी शायरी और नस्र का संकलन बहुत जल्द इस रिसर्च सेन्टरकी जानिबसे प्रकाशित होने जा रहा है।

★ ★ ★

उर्दू शायरी आमतौरसे फारसी जबान और साहित्यके असरमें रही है. इस मुल्क की साहित्यिक परम्परा या अदबी रिवायतसे अगरचे इस जबानने कभी मुंह नही मोडा, फिर भी कई एक विषयों पर तवज्जह देनी बाकी थी। शृंगार रसमें डूबी हुई फिराककी रूपकी रुबाइयोंके बाद घरके माहौलकी शायरी उर्दूमें नायाब होती जा रही थी। उर्दूमें अब इसकी तरफ पूरी तवज्जह दी जाने लगी है और बहुतसे पुराने और नये शायर इन देसी विषयों पर हीरे मोती चुन रहे हैं। इस सिलसिलेकी एक अहम किताब जाँनिसार अख्तरकी रुबाइयोंका मजमुआ 'घर आँगन' है। जाँनिसार अख्तर उर्दूके उन मशहूर शायरोंमें से हैं जो अपने अन्दाजसे पहचाने जाते हैं। उनकी शायरीकी खुसूसियत हिन्दी उर्दू लफ्जोंका खूबसूरत मिलाप भी है। उनकी मशहूर नज्म 'खामोश आवाज' इस गंगा जमुनी जबानकी बेहतरीन नमूना है। इसी अन्दाज पर 'घर आँगन' की रुबाइयां भी हैं जो विचार और जबान दोनो एतबारसे हिन्दुस्तानीका नमूना है। रानी केतकी की कहानी, बैताल पचीसी, प्रेमचन्दकी कहानियों और फिराककी रुबाइयोंकी तरह 'घर आँगन' की शायरी भी इस

हिन्दुस्तानी ज़बान

साल – ३ २ अक्टूबर १९७१ नम्बर – १

ہندوستانی زبان

سال ۴ — ۲ اکتوبر سنہ ۱۹۷۲ ع — نمبر ۱

اپنی بات

آزادی کے بعد جب ملک کے لیے دستور بنا اور جب ہندوستان کی سرکاری زبان کا مسئلہ سامنے آیا تو گاندھی جی کی ہندوستانی، ہندی کے مقابلے میں ایک اور صرف ایک ووٹ سے پیچھے رہ گئی۔ ہندی راج سنگھاسن پر بیٹھی اور سب نے اسے سویکار کرلیا۔ ساتھ ہی ساتھ ہندوستان کی دوسری مختلف علاقائی یا پرادیشک زبانیں بھی راشٹریہ بھاشائیں بنیں۔ اپنے اپنے علاقوں میں ان بھاشاؤں کا چلن رہا۔ یہ سب زبانیں آزادی کے پچھلے پچیس سالوں میں خوب پھلی پھولیں۔ آزادی اگر راس نہ آئی تو صرف اُردو کو۔ خاص طور سے اُتر پردیش میں تو اس کی حالت تباہ ہوئی، اسے اس کے گھر میں جگہ نہیں تھی۔ وہ بچّے جو یہ زبان بولتے تھے، ان کو اس سے دور رکھا گیا، چنانچہ خود یو پی میں ایک نسل ایسی پیدا ہوئی جو اردو سے واقف نہیں۔ اردو سے اس سلوک نے گاندھی جی کی ہندوستانی کی کلپنا کو پھلنے پھولنے کا موقع نہیں دیا۔

سیاسی (راجنیتک) اور تاریخی حالات کبھی یکساں نہیں رہتے، ان میں تبدیلیاں آتی رہتی ہیں۔ لوگوں کے سوچنے سمجھنے کے طریقوں میں فرق آتا جاتا ہے اور اس سے زبانیں بھی پربھاوت ہوتی رہتی ہیں۔ آزادی کے پچیسویں سال میں یہ تبدیلیاں کچھ زیادہ ہی دکھائی دے رہی ہیں۔ بھاشا ویگیانک طریقے سے اگر دیکھا جائے تو عام بول چال کی زبان کا پریوگ کتابی زبان کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتا ہے۔ خود کتابی زبان میں بھی بول چال کی زبان اپنا اثر دکھا رہی ہے۔ اُردو کے لفظ ہندی میں اور ہندی کے شبد اُردو میں بہت خوبصورتی اور سندرتا کے ساتھ اپنی جگہ بنا رہے ہیں۔ اُردو کی ترقی اور وکاس کے لیے بھی حالات سازگار ہیں۔ بھارت سرکار نے ترقی اردو بورڈ اور اردو کمیٹی کے تحت جو شری اندر گجرال کے مارگ درشن اور نگرانی میں کام کر رہی ہے، اردو کو بھی اس کا حق دلانے کا فیصلہ کیا ہے۔ جب

کام شروع ھوا ھے تو امید ھے کہ خلوص اور سچائی کے راستے یہ پورا بھی ھوگا۔ اتر پردیش سرکار نے بھی اردو اسکول کھولنے اور بچوں کو اپنی ماتر بھاشا (مادری زبان) میں تعلیم حاصل کرنے کی سہولتیں دینے کا وعدہ کیا ھے۔ لکھنؤ میں ایک اردو اکیڈمی کی ستھاپنا بھی کی گئی ھے جو اردو کے شاعروں اور ادیبوں کو انعام دے گی۔ اسی قسم کی ایک اور اردو اکیڈمی بہار میں بھی اردو کے لیے کام کر رھی ھے۔ خود ھماری مہاراشٹر سرکار نے بھی جس نے ھمیشہ سے اردو کو سہولتیں دی ھیں اب مہاراشٹر کے اردو کے شاعروں اور لیکھکوں کو ھر سال انعام دینے کا فیصلہ کیا ھے۔ یہ ساری باتیں ھمت بندھاتی ھیں۔ ھندی کے ساتھ اردو کے وکاس سے گاندھی جی کی ھندوستانی کی کلپنا کو طاقت ملتی ھے۔ اردو اور ھندی کے تعلق سے ھندوستانی زبان کی ترقی نہ صرف گاندھی جی کے وچاروں کی جیت ھے بلکہ ھندوستانی لوک تنتر کی بھی جیت ھے۔

ھندوستانی زبان نے اردو اور ھندی کے ساھتیک روپوں میں ھمارے ملک کے ادبی خزانے کو آگے بڑھا کر اس کی سانسکرتک (تہذیبی) اور بھاشا ویگیانک پرم پراؤں کی بنیادیں مضبوط کی ھیں۔ ھمارے زمانے میں پروفیسر احتشام حسین کو اس درشٹی سے بڑی اھمیت حاصل ھے۔ انھوں نے پرانی پرم پراؤں کے آدر کے ساتھ ساھتیہ میں نئی روایتوں کو اپنایا تھا۔ وہ اردو کے بہت بڑے آلوچک (نقاد) اور لیکھک تھے۔ انھوں نے اردو میں کہانیاں بھی لکھیں اور شاعری بھی کی۔ وہ پرانے ادب کے رسیا، نئے ادب کے پرستار اور نئے روپ کے پریمی بھی تھے۔ افسوس کہ اردو زبان وادب کا یہ سورج پہلی دسمبر سنہ ۱۹۷۲ء کو ڈوب گیا۔ خدا مرحوم کو کروٹ کروٹ چین نصیب کرے۔

احتشام صاحب کی موت کو ابھی ایک ہی دن گذرا تھا کہ ۳ دسمبر کو ہندی کے مشہور لیکھک، کہانی کار اور ناٹک کار موہن راکیش کے سورگ باشی ہونے کی خبر آئی۔ وہ ہندی کے بہت بڑے کلا کار تھے۔ پچھلے چند سالوں میں انہوں نے ہندی کہانیوں اور ڈراموں کے ذریعے وہ شہرت حاصل کی جو بہت کم لوگوں کے حصے میں آتی ہے۔ ان کے ڈرامے انیک شہروں اور نگروں میں اسٹیج کیے گئے اور بہت پسند کیے گئے۔ موہن راکیش کی ایک بہت بڑی خوبی اور وِشیشتا جو اردو اور ہندی کی خلیج کو کم کرتی ہے، ان کی زبان ہے۔ اردو اور ہندی کی بھاشا ویگیانک ایکتا کے لیے راکیش ہمارے مارگ درشک تھے۔ ان کی موت سے ہندی ساہتیہ کا جو نقصان ہوا وہ اپنی جگہ پر، ان کی موت سے ہندوستانی زبان کا بھی بھاری نقصان ہوا ہے۔ خدا ان کی روح کو چین اور سکون نصیب کرے۔

بچّوں کی اُردو

(تحصیل زبان کا ایک مطالعہ)

ڈاکٹر عبد الستار دلوی

انگریزی میں لسانی اصطلاح میں بچوں کی زبان کے لیے دو اصطلاحیں ہیں، جو الگ الگ مفہوم میں استعمال ہوتی ہیں۔ اولاً بچوں کی زبان (Child Speech) وہ زبان ہے جو بچے اندازاً ڈیڑھ سال کی عمر سے درجہ بدرجہ حاصل کرتے ہیں۔ کچھ آوازیں ادا کر پاتے ہیں کچھ نہیں کر پاتے، کبھی لفظ کا ابتدائی حصہ ادا کرتے ہیں اور کبھی آخری۔ بچے کی زبان کا یہ عمل تحصیل زبان (Language Acquisition) کہلاتا ہے جس میں بچہ اپنی مادری زبان[1] یا پہلی زبان (First Language-L1) سیکھتا ہے، دوم، بچوں کی زبان کا مفہوم Baby Talk کا ہے۔ جس کے اصطلاحی معنی اس بول چال کی زبان کے ہیں جو بچوں کے انداز پر، بڑے بچوں سے بولتے ہیں۔ Baby Talk کے مفہوم میں بچوں کی زبان در اصل پیار اور محبت کی زبان ہوتی ہے جو بڑے بچوں کو دینا چاہتے ہیں اور جس سے ان میں رفاقت کا جذبہ پیدا کیا جاتا ہے۔ اردو میں بچوں کی زبان کے لیے

---

۱ ۔ مادری زبان کا تصور غلط فہمیاں پیدا کرتا ہے، اس لیے کہ بچہ نے جو زبان پہلے حاصل کی ہو ضروری نہیں کی وہ اسکی ماں کی زبان ہو۔ کبھی کبھی وہ اپنے باپ کی زبان بھی پہلے سیکھتا ہے، مثلاً اگر ایک مہاراشٹری عورت نے بنگالی سے شادی کی ہو اور وہ شوہر کے ساتھ بنگال میں سکونت اختیار کرے تو ان کا بچہ مراٹھی کے بجائے بنگالی سیکھے گا اور اس لحاظ سے مراٹھی اسکی مادری زبان نہیں ہوگی۔ یا اگر دو انگریزی تعلیم یافتہ میاں بیوی انگلستان میں سکونت اختیار کریں تو اس ماحول میں بچہ بھی ماں کی گود ہی سے انگریزی سیکھے گا (حالانکہ ماں باپ کی زبان کوئی ہندوستانی زبان ہوگی)۔ ان لسانی حالات سے نمٹنے کے لیے پہلی زبان (First Language-L1) کی اصطلاح وضع کی گئی ہے جس کے معنی اس زبان کے ہیں جو بچہ پہلے حاصل کرتا ہے۔ مادری زبان کا تصور بھی در اصل پہلی زبان ہی کا تصور ہے جسے عموماً بچے اپنے ماں باپ سے حاصل کرتے ہیں۔

انگریزی کی طرح دو علاحدہ علاحدہ اصطلاحوں کی غیر موجودگی میں "بچوں کی اردو" کے فقرے کو انہیں دو معنوں میں وضاحت کے ساتھ استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح گویا "بچوں کی زبان" اردو میں حاوی یا جامع اصطلاح (Cover term) ہے جو انگریزی (Child Speech) اور (Baby Talk) دونوں کے لیے استعمال ہو سکتی ہے۔

بچپن یا بچہ کی عام اصطلاح اور لسانی اصطلاح میں خاصا فرق ہے۔ عام اعتبار سے دس گیارہ سال کی عمر تک بچپنے کی عمر ہوتی ہے اور اس عمر تک لڑکا یا لڑکی بچے کہلاتے ہیں۔ سن بلوغ کو پہنچنے کے بعد بچہ لڑکا یا لڑکی کہلائیگا، گو پیار اور محبت میں ماں باپ کے نزدیک آٹھ سال سے اسی سال کی عمر میں فرق نہیں کیا جاتا۔ لسانیات کی رو سے بالغ شخص کے لیے جنسی بلوغت ضروری نہیں بلکہ اسکے لیے زبان پر مکمل قابو ہو جانا ضروری ہے۔ چونکہ بچہ معروف اور مجہول دونوں طریقوں سے اپنی عمر کے ساتویں سال سے زبان پر پوری طرح حاوی ہو جاتا ہے، لہذا سات سال کی عمر ھی عام طور سے لسانی بلوغت کی عمر سمجھی جاتی ہے جبکہ وہ زبان کے استعمال پر قادر ہو کر اپنے لسانی گروہ کا ممبر بن جاتا ہے۔ اس کے برعکس بچہ وہ ہے جو اپنے لسانی گرو (Speech Community) میں تہذیبیایا (encultured) جاتا ہے۔ عام طور سے یہ عمر ایک سال سے چھ سال تک کی ہوتی ہے، اگرچہ بعض اوقات بچہ چار سال کی عمر میں ھی زبان پر قابو پیدا کر لیتا ہے۔ اسی طرح شیرخوار (infant) وہ ہے جو ابھی بچہ نہیں ہے اور جو زبان کا معروف طور پر (actively) استعمال کرنا نہیں جانتا، البتہ مجہول طور پر (passively) بہت محدود پیمانہ پر اسے سمجھ سکتا ہو[1]۔

یہ مقالہ بچوں کی اردو (Child Speech) کے بارے میں ہے، جس میں اردو زبان کی حیثیت سے تحصیل کی مختلف منزلوں سے متعلق اجمالی مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح

1.— Kelkar, Ashok R: Marathi Baby Talk. Word. 20 (1964) P. 40
Ferguson, C.A. : Baby Talk in Six Languages in Language Structure and Language Use. Stanford, California (1971) P. 114.

اس میں بچوں کی اردو (Baby Talk) کی خصوصیات بھی ہیں ، اس لیے کہ بڑے بچوں کی گفتگو بچوں کی خاطر انہیں کی طرز ادا میں دہراتے ہیں ۔ Child Speech اور Baby Talk میں ایک گہرا رشتہ ہے جسے مقالہ نگار کے خیال میں پورے طور پر الگ نہیں کیا جا سکتا ۔

بچوں میں صوتی ترقی (Phonetic development) کی بطور خاص چار منزلیں ہیں ۔

۱ ــ رونا　　۲ ــ غوں غاں نا (babbling)

۳ ــ للانے کا دور (lallation)[1]　　۴ ــ گفتگو

ابتدائی چند مہینوں میں بچہ جو آوازیں پیدا کرتا ہے وہ نطقی (Oral) حروف علت (Vowel like) کی سی ہوتی ہیں ۔ اس زمانہ میں حروف علت اور حروف صحیح کا تناسب (ratio) ۵ سے ۱ کا ہوتا ہے بر خلاف بڑوں کے جن میں تقریبا ایک اور ایک ہوتا ہے ۔

آٹھ سے دس ماہ کا بچہ مختلف قسم کی آوازیں محسوس کرتا ہے اور اسی احساس کے تحت آوازیں پیدا کر کے خوش ہوتا ہے ۔ یہ دور اصطلاح میں غوں غاں نے (babbling) کا دور کہلاتا ہے ۔ ان آوازوں کے ساتھ بچہ کا کھیل اور ان کی ادائیگی اگرچہ بے مقصد ہوتی ہے تاہم اسی سے وہ اپنے اعضائے نطق کے استعمال کے لیے تربیت حاصل کرتا ہے جن سے کہ اسے آئندہ فن گفتگو میں کام لینا ہوتا ہے ۔ اسی کے ساتھ بچہ اپنے اندر نقل کرنے کی صلاحیت بھی پیدا کرتا ہے جس کے بغیر وہ زبان حاصل نہیں کرسکتا ۔ آواز جب ادائیگی کی صورت میں بچہ کے کان تک پہنچتی ہے تو وہ اس آواز کو بار بار سرخوشی کے عالم میں آزماتا ہے ، جب تک کہ وہ اس پر قادر نہیں ہو جاتا ہے ۔ آوازوں کو سننے اور دہرانے کا یہ سلسلہ لفظ اورجملوں تک چلتا ہے ۔ یہ عمل اعضائے نطق اور کانوں کے درمیان مستقل رشتہ کا باعث ہوتا ہے ۔ بچہ کسی دوسرے شخص کی

---

۱ ــ Lallation کے لیے دوسرا انگریزی لفظ (Lambdacism) ہے جس کے معنی "ر" کا تلفظ "ل" کی طرح ادا کرنے کے ہیں ، اسی لیے اسے اردو میں "للانے" کا اصطلاحی روپ دیا گیا ہے جو غوں غاں نے کے بعد کا دور ہے ۔

آواز سننے پر بھی فقرے یا لفظ کا سب سے واضح اور صاف حصہ ادا کرتا ہے۔

دوسروں کی نقل میں جب مہارت پیدا ہوتی ہے تو اسی کے ساتھ بچہ میں فہم وادراک کی قوت بھی بڑھ جاتی ہے۔ دو سے تین یا ساڑھے تین سال کی عمر تک ذہانت ۶۵ فیصد سے ۹۹ فیصد تک بڑھ جاتی ہے۔ بچہ کا صوتی نظام (Phonological System) جو ابتدا میں بہت محدود ہوتا ہے اب بڑے لوگوں (adults) کی طرح ہو جاتا ہے، البتہ بچہ کے لیے غوں غاں کے زمانہ کی آوازوں کو بار بار سیکھنے اور انہیں دہرانے کی ضرورت پڑتی ہے اور اسی طرح ان آوازوں کے استعمال کے صحیح مواقع جاننا بھی اس کے لیے از بس ضروری ہو جاتا ہے۔ جوں جوں اسکی عمر آگے بڑھتی ہے اور نقل کرنے کی صلاحیت اس میں پختہ ہو جاتی ہے وہ ان آوازوں کو زیادہ سے زیادہ صحت کے ساتھ ادا کرتا ہے۔

بچوں کا ذخیرۂ الفاظ:

بچہ اپنی عمر کے ساتویں یا آٹھویں مہینے میں اپنی زبان کا پہلا لفظ ادا کرتا ہے، اکثر والدین babbling کے زمانے کی آوازوں کو جن میں ماں یا با (ابّا) شامل ہیں آوازوں کی دنیا سے نکال کر لفظ کی دنیا میں لے آتے ہیں۔ ایسے میں دوہرے ارکان (Repeated Syllables) ماں ماں، دَدا، پاپا ہوتے ہیں۔ البتہ یہ طے کرنا مشکل ہے کہ یہ ارکان لفظ کی معنوی حیثیت کا روپ کب اختیار کرتے ہیں۔ تاہم اسی زمانہ سے جب بچہ ماں، با، کہنا شروع کرتا ہے دو سال کی عمر تک وہ بہت کم لفظ سیکھتا ہے۔ اکثر لفظ جو بچہ حاصل کرتا ہے اسم ہوتے ہیں جو افعال اور جملوں کی حیثیت سے بھی استعمال ہوتے ہیں۔

دوسرے سال کی عمر سے سات یا آٹھ سال کی عمر تک بچوں کا ذخیرۂ الفاظ تیزی سے بڑھتا ہے۔ عمر کے تیسرے سال میں اسما کے علاوہ افعال، صفتیں اور دیگر صرفی لفظ (Parts of Speech) کے استعمال کی شُد بُد بھی پیدا ہو جاتی ہے اور وہ زبان کی ساخت کو سمجھ لیتا ہے۔ تاہم پانچ سال کی عمر تک بچہ جن الفاظ پر قابو پالیتا ہے اور انہیں استعمال کرتا ہے وہ اسکے قریبی ماحول سے متعلق ہوتے ہیں اور اس لحاظ سے محدود

بھی - چھ سال کی عمر سے بچہ پھر تیزی سے الفاظ کا ذخیرہ جمع کرلیتا ہے - اسکی خاص وجہ یہ ہے کہ وہ دوسروں سے لفظ سنتا ہے اور زیادہ سے زیادہ باتیں کرتا ہے آٹھ اورنو سال کی عمر میں جب وہ زبان سیکھ لیتا ہے اور پڑھنا شروع کرتا ہے تو اسی کے ساتھ اسکے ذخیرۂ الفاظ میں تیزی سے اضافہ ہوتا ہے - چونکہ اس عمر میں وہ زبان کی صوتی اور صرفی ساخت (Phonetic and Grammatical Structure) پر قابو پالیتا ہے، وہ لفظوں کو جاننے اور سمجھنے کی زیادہ سے زیادہ کوشش کرتا ہے -

معنیاتی سطح پر بچہ میں سمجھنے کی پہلی منزل احساس کی منزل ہے - وہ جسمانی تحریک (Stimulus Physical) سے اطراف وجوانب کی چیزوں کو محسوس کرتا ہے - وہ روتا ہے اور ماں باپ یا بڑے اسکی ضروریات کو محسوس کرتے ہیں، بھوک لگنے پر دودھ پلاتے ہیں یا اسکا بچھونا صاف کرتے ہیں تا کہ اسے راحت پہنچائی جاسکے - دوسری منزل میں بھی بچہ روتا ہے تا کہ اسکے ماحول (environment) کو بدلا جاسکے - لیکن ساتھ ہی ساتھ مختلف اشاروں (gestures) کے ذریعہ وہ سننے والوں تک اپنا مقصد اور معنی پہنچاتا ہے اور آہستہ آہستہ آوازوں کے ذریعہ اپنے ماحول کو بدلنے میں حصہ لیتا ہے - تیسری منزل میں بچہ مختلف آوازوں (Cries) کے ذریعہ اظہار خیال کرتا ہے اور جب اسکی ضروریات پوری ہو جاتی ہیں تو آرام اور سکون حاصل ہو جانے کا بھی اظہار کرتا ہے - اسی طرح وہ تنہائی ڈر اور غصہ کے جذبات اور محسوسات کو بھی دوسروں تک پہنچاتا ہے - والدین ان آوازوں میں آہستہ آہستہ فرق کرنے لگتے ہیں اور ان کی مختلف طریقوں سے معنیاتی توجیہہ کرتے ہیں -

جب یہ فرق زیادہ سے زیادہ آوازوں میں بدل جاتا یا ترقی کرجاتا ہے تو غون غاں کے اس دور کو اور مختلف ارکان (Syllables) کی ادائیگی کو بچہ کے والدین معنی کے لباس سے آراستہ کرتے ہیں - ددا ، بپّا یا با ، ما یا مّا وغیرہ مختلف ارکان کو بعد میں والدین اشاروں کے ذریعہ مخصوص کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور اس طرح بچہ ان اشاروں کی

مدد سے اپنے ارکان کو لفظ کے روپ میں لوگوں یا اشیا کے لیے مخصوص کر لیتا ہے اور اس طرح ما ، پا یا با نی وغیرہ ماں ، پپا ، ابا یا پانی یا نانی کے مفہوم میں بچہ کی زبان سے ادا ہوتے ہیں اور اس طرح اشاروں کی مدد سے نام دینے کی منزل ، ناموں کی منزل (Naming Stage) بن جاتی ہے۔ اب بچہ مختلف قسم کی آوازوں کو استعمال کرنے کی بجائے اپنی ضروریات حاصل کرنے کے لیے لفظوں کا سہارا لینے لگتا ہے۔ یہی لفظ وہ بعد میں جملوں میں استعمال کرنے لگتا ہے اور اسطرح وہ اپنا ما فی الضمیر دوسروں تک پہنچانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ بچہ عام طور سے معنی سیاق وسباق (Context of Situation) سے پیدا کرلیتا ہے۔ جس طرح آوازیں نقل کے ذریعہ حاصل کی جاتی ہیں ، معنی اشیا یا ماحول میں تعلقات سے حاصل کیے جاتے ہیں۔

بچہ ایک وقت میں ایک ہی معنی سیکھتا ہے۔ اگر لفظ کا ذخیرہ زیادہ ہو تو کبھی وہ لفظ سے وہ معنی مخصوص کرتا ہے جو اسے معلوم ہوتے ہیں اور کبھی لفظ سے کئی کئی معنی پیدا کرلیتا ہے۔ ایسا کرتے وقت مماثلت کے عمل (analogy) کو اپنے لیے زیادہ کارآمد بناتا ہے مثلا با یا ابّا کے اظہار میں وہ یہ لفظ اپنے باپ کے علاوہ دادا ، بھائی اور دیگر مردوں کے لیے بھی استعمال کرتا ہے اور یہی وہ مواقع ہوتے ہیں جہاں پر اسکا مماثلت (analogy) کا طریقہ غلط ہوتا ہے۔ ضمیر واحد متکلم (میرا) کے لحاظ سے ضمیر واحد مخاطب (تمہارا) کے بجائے وہ اکثر تمکا اور (ھمارا) کی بجائے «ھمکا» استعمال کرتا ہے یا ضمیر شخصی «میرا» کی بجائے اپنا نام استعمال کرتا ہے جیسے میں کھاؤنگا کی بجائے سلمان کھانیگا وغیرہ یا ماضی کے لیے کھایا ، گیا ، پڑھا کی مماثلت پر کیا کی بجائے کرا بولتا ہے۔ یہاں دراصل وہ زبان کی صرف یاگرامر میں داخل ہوتا ہے جہاں پر اسے مزید مطالعہ اور مشاہدہ کی ضرورت ہوتی ہے اور جہاں پر وہ ہر اصول زبان کو مماثلت (analogy) کے پیمانے سے ناپ نہیں سکتا۔

بچوں کے ابتدائی جملے بھی لفظوں ہی کی صورت میں ادا ہوتے ہیں۔ بعد میں وہ

فقرے استعمال کرتا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ صرفی خصوصیات مثلاً واحد اور جمع بنانے کے طریقے ، لفظوں کے اختتامیے (Word endings) ، افعال اور صفتوں کو بھی اپنانے لگتا ہے۔ والدین اور ساتھیوں کے ربط سے بچہ لفظوں میں تمیز پیدا کرنے لگتا ہے اور تین سے چار سال کی عمر میں بچہ اپنے ہم جولیوں سے زیادہ سے زیادہ زبان سیکھتا ہے۔

بچہ ، زبان سماجی ماحول میں سماجی ضروریات کے تحت حاصل کرتا ہے مگر جب اس پر قدرت حاصل کرلیتا ہے تو اسکی ساری اندرونی زندگی (inner life) بدل جاتی ہے۔ وہ اب دوسروں پر بھروسا کرنے کی بجائے خود اپنے آپ پر زیادہ اعتماد رکھتا ہے اور اپنے لیے خود فیصلے کرتا ہے۔ زبان کی تحصیل کے بعد وہ زبان کو نقالی (imitation) سے زیادہ تجزیاتی نظر سے دیکھتا ہے اور اسے سماجی پس منظر میں اسکی ساخت کو ملحوظ رکھتے ہوئے استعمال کرتا ہے۔

زبان کی تحصیل کی درجہ بدرجہ ترقی:

زبان کی درجہ بدرجہ ترقی کے مطالعوں کو گریکر ، ہِگیے ، سٹرن ، لیپولڈ اور کیسپر وغیرہ ماہرین نے جس طرح پیش کیا ہے اسکی تفصیلات اس طرح ہیں :۔

بچے کی زبان رونے سے شروع ہوتی ہے اور وقت کی رفتار کے ساتھ ساتھ اس میں فرق پیدا ہوتا رہتا ہے یہاں تک وہ جملے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ بچے کی زبان کا پہلا فرق مختلف جذبات میں مثلا تکلیف میں رونے اور اظہار خوشی میں امتیاز پیدا کرنا ہے پھر چند مہینوں بعد بچہ آلات نطق (Speech Organs) کے استعمال سے چند آوازیں پیدا کرتا ہے۔ پھر وہ خود ہی اپنی آوازوں کی نقل کرتا ہے (lallation) اور پھر دوسروں کی نقل اتارتا ہے۔ جب والدین چند آوازوں اور ان کے ملاپ کو سنتے ہیں تو وہ انہیں بچوں کے لیے بامعنی « الفاظ » سمجھتے ہیں اور انہیں اشیا یا اشخاص سے متعلق کردیتے

ہیں۔ یہ چھوٹے چھوٹے لفظ مختلف حالات کو سنبھال لیتے ہیں اور جملوں کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں۔ جوں جوں بچے کے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ ہوتا ہے وہ فعل اور فاعل (action and actor) میں فرق پیدا کرتا ہے اور ان دو کو دو لفظی فقرہ جیسے «اسم اور فعل» میں ملا دیتا ہے۔ ان فقروں میں لفظوں کا اضافہ ہوتا رہتا ہے، تا آنکہ بچہ جملوں میں لفظوں کی ترتیب (Word-order)، نحو اور تصریفی عمل (inflections) کو پہچاننے لگے۔ اس منزل پر بچہ زبان کے بنیادی اجزا پر قدرت حاصل کر کے مجموعی اعتبار سے بولنا شروع کرتا ہے۔ اب اسکا کام صرف یہ رہ جاتا ہے کہ وہ اجزائے زبان کو زیادہ سے زیادہ حاصل کرتے ہوئے لفظ کی گرامر اور معنی میں فرق کرسکے۔ زبان کی تحصیل کے عمل میں بچہ آوازوں سے امتیازی آوازوں اور کی طرف پھر لفظ، فقرے اور جملوں کی طرف بڑھتا ہے۔

بچے کی تحصیل کا تدریجی ارتقا:

عمر تین ماہ : بچہ انسانی آوازوں کو پہچاننے لگتا ہے، مگر یاد داشت سے عاری ہوتا ہے۔ مسکراہٹ اور فوری منتشر آوازوں سے مخاطب سے تعلق پیدا کرتا ہے – (Babbling)

عمر چھ ماہ : دوستانہ یا غیر دوستانہ (پیار اور ڈانٹ) کے لہجہ کو پہچانتا ہے اور مختلف مصوتوں کو ادا کرتا ہے یہ دور للانے (Lallation) کا دور کہلاتا ہے۔

عمر نو ماہ : اشاروں (Gestures) کا اس پر رد عمل ہوتا ہے اور چند مخصوص الفاظ کو پسند کرتا ہے۔ آوازوں کی مختلف اقسام پیدا کر سکتا ہے اور انہیں ملا سکتا ہے۔

ایک سال : سیدھے سادھے احکام کی تعمیل کرتا ہے اور چند لفظوں سے کھیلتا ہے۔

ڈیڑھ سال : بڑوں کی خواہش پر چھوٹی چھوٹی چیزوں کو پہچانتا ہے اور احکام کی تعمیل بھی کرتا ہے۔ درجن بھر لفظ جانتا اور سمجھتا ہے اور انہیں اشاروں کی مدد

سے استعمال کرتا ہے۔ ابلاغ و ترسیل کا دور شروع ہوتا ہے اور ذخیرہ
الفاظ تیزی سے بڑھنا شروع ہوتا ہے۔

دو سال : حالات حاضرہ سے متعلق مختلف احکام سمجھتا ہے۔ کئی سو الفاظ اس
کے ذخیرہ میں شامل ہوتے ہیں۔ تلفظ میں تبدیلی آجاتی ہے۔ سادہ فقرے،
ضمائر اور اپنی خواہشات پوری کرنے کے لیے افعال استعمال کرنے لگتا ہے۔

تین سال : ماضی سے متعلق سوالات کو سمجھتا ہے۔ ذخیرۂ الفاظ میں مزید اضافہ ہوتا
ہے اور جملوں کی ساخت پر قدرت حاصل کرتا ہے۔ واحد، جمع، زمانہ
اور دیگر جملوں کے اجزا پر بھی قدرت حاصل ہوجاتی ہے۔ ماضی کے
واقعات کو دھرا سکتا ہے۔

چار سال : فہم وادراک بڑھ جاتا ہے۔ بول چال کے فن پر مکمل طور پر قدرت
حاصل ہوجاتی ہے اور بچوں کی زبان (Baby Talk) کی منزل گذر جاتی ہے[1]۔

اردو میں بچوں کی تحصیل زبان کے بارے میں ابتک کوئی کام نہیں ہوا۔ ثانوی زبان
کی تحصیل اور اس کے اصول بھی ابھی مفروضات کی دنیا سے آگے نہیں نکل سکے ہیں۔
بچوں کی زبان کے سلسلے میں مشاہدات سے صرف اسقدر اندازہ لگایا جا سکا ہے کہ وہ
"ر" کے تلفظ کو "ل" میں بدل دیتے ہیں[2]، مگر بچوں کی زبان کا کوئی تفصیلی مطالعہ
ابتک پیش نہیں ہوا ہے۔ موجودہ مطالعہ بھی اس سلسلہ کا کوئی تفصیلی مطالعہ نہیں، البتہ
تفصیل میں جانے کی ابتدائی کوشش ہے۔ اور اسکی بنیاد اردو بولنے والے تین بچوں کی
زبان کے مشاہدہ پر رکھی گئی ہے جنکے بالترتیب نام سعد، سلمان، سمیہ ہیں۔ یہ تینوں
بچے بمبئی کے متوسط "کوکنی مسلمان" گھرانے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس گھر کی مادری
زبان اردو ہے، البتہ وہ "کوکنی" بھی بولتے ہیں جو مراٹھی کی ایک سماجی بولی ہے۔

1 — W. F. Mackey : Language Teaching Analysis (Longmans, London, 1965) PP. 101—106.
۲ — مولانا محمد حسین آزاد : سخندان فارس (سنہ ۱۹۰۷ء)۔

مسلمانوں کی کوکنی فارسی عربی لفظوں سے پُر ہے۔ اردو اور کوکنی دونوں زبانوں پر انہیں مادری زبان کا سا عبور حاصل ہے اور مختلف سماجی ضرورتوں کے لحاظ سے اردو اور کوکنی کو یکساں طور پر مادری زبان کی حیثیت سے استعمال کرتے ہیں۔ ان تینوں بچوں نے ڈیڑھ سال کی عمر سے بولنا شروع کیا۔ بچوں کی زبان کے یہ نمونے ڈیڑھ سال سے چار سال کی عمر تک مختلف اوقات میں محفوظ کیے گئے۔ زبان کے نمونوں کے سلسلے میں دوسرے بچوں کا بھی وقتاً فوقتاً مشاہدہ کیا گیا۔ اور عام طور سے اردو بولنے والے بچوں میں لسانی علوم کے لحاظ سے یکسانیت پائی گئی۔ بچے اگر چار پانچ سال کی عمر کے بعد بھی اپنی صوتی عادتوں پر قائم رہنے کی کوشش کریں تو لسانی اعتبار سے ان کو بڑوں میں شمار کر کے ان کا مذاق اڑایا جاتا ہے۔

مندرجہ ذیل بچوں کی اردو کی صوتی خصوصیات کا دیگر بچوں کی صوتی خصوصیات سے بھی مقابلہ کیا گیا ہے۔ عام طور سے ان خصوصیات کے سلسلے میں دوسرے بچوں کے والدین نے بھی اپنے بچوں کی زبان کے مشاہدے کے پیش نظر ان خصوصیات کے ہونے پر اتفاق کیا ہے۔ اس مطالعہ میں بچوں کی زبان پر مشتمل بڑی حد تک محدود ذخیرۂ الفاظ استعمال کیا گیا ہے اور وضاحت کے خیال سے بچوں کی اردو کا بڑوں کی زبان سے بھی مقابلہ کیا گیا ہے۔ ایسے الفاظ صوتی خطوط (Phonetic Slashes) میں دیے گئے ہیں۔

بچوں کی اردو کے مُصوّتے :

بچوں کی اردو میں عام طور سے مندرجہ ذیل چھ مُصوّتے استعمال ہوتے ہیں:

اگلے مُصوتے : اِ (i) اور اے (e)

درمیانی مُصوتہ : آ (ə)

پچھلے مصوتے : آ (a)، او (o) اور اُو (u)

مثالیں :

/ i /

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ bili /	بلی	بلّی
/ mita /	مِیتا	میٹھا
/ tin /	تن	تین
/ pulic /	پُلیچ	پُولیس
/ mulki /	مُلکی	مرغی
/ idəl /	اِدَل	اِدھر

/ e /

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ eca /	ایچا	ایسا
/ cep /	چیپ	سیب
/ pen /	پین	پین (قلم)
/ le /	لیے	لیے
/ ce	چے	سے

/ ə /

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ ənda /	اندا	انڈا
/ kəl /	کل	کل
/ motəmbi /	موتمبی	موسمبی
/ təpəl /	تپل	چپّل
/ pəlc /	پلچ	پرس (purse)

/ a /

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ ati /	آتی	ہاتھی
/ nadila /	نادِلا	نادرہ

/ na:k /	ناک	ناک
/ təlipa/	تلیا	شریفہ
/ ka /	کا	کھا

/ o /

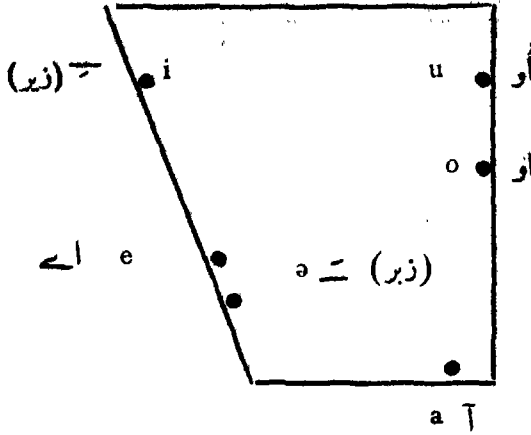
/ gola /	گولا	گھوڑا
/ coya /	چویا	سویا
/ topi /	توپی	ٹوپی
/ motal /	موتل	موٹر
/ ko /	کو	کو
/ ol /	اول	اوڑھ

/ u /

/ ut /	اُت	اُٹھ
/ mulki /	مُلکی	مرغی
/ ālu /	آلو	آلو
/ kulci /	کُلچی	کرسی

مندرجۂ بالا چھے مُصوّتوں کے مطالعے سے واضح ہوگا کہ یہ مُصوّتے بچوں کی زبان میں بھی بڑوں کی زبان کی طرح سوائے درمیانی مصوتہ/ ə / کے ابتدائی، درمیانی اور آخری حالت میں استعمال ہوتے ہیں۔ درمیانی مُصوّتہ / ə / صرف لفظ کی ابتدا اور درمیان میں استعمال ہوتا ہے۔

بچوں کی اردو کے مصوتی نظام کو حسب ذیل جدول میں دکھایا

جاسکتا ہے:

بچوں کی اردو کے مُصمّتے:

بچوں کی اردو میں گیارہ مصمتے اور دو نیم مصوتے استعمال ہوتے ہیں۔ یہ گیارہ مصمتے اور دو نیم مصوتے حسب ذیل ہیں:

مصمتے: پ، ب، ت، د، ج، چ، ک، گ، ن (انگ) م، ل

نیم مصوتے: و، ی

مندرجہ بالا آوازوں سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ بچے عام طور سے سادہ بندشی آوازیں استعمال کرتے ہیں۔ ہکار بندشیے (Aspirated Stops) بچوں کی اردو میں عام طور سے نہیں ملتے۔ اسی طرف انفی آوازیں / ن / ، / م / اور پہلوئی آواز / ل / کی ادائیگی چنداں مشکل نہیں۔ بندشی آوازوں میں کوزی آوازیں / ٹ / ، / ڈ / بھی استعمال نہیں ہوتیں، ان آوازوں کی جگہ دندانی آوازیں / ت / اور / د / ہی کا استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح بچوں کی اردو میں صفیری آوازیں / ف / ، / س / ، / ش / ، / خ / ، / ز / اور / غ / ،

تالیکا آواز / ر / ، تھپکدار معکوسی آواز / ڑ / عام طور سے استعمال نہیں ہوتی۔

مثالیں :

		بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ پ /			
	/ pani /	پانی	پانی
	/ apa /	آپا	آپا
	/ cep /	چیپ	سیب
	/ təpəl /	ٹپل	چپل
	/ pencil /	پنچل	پنسل
/ ب /			
	/ ba:l /	بال	بال
	/ bucət /	بوچٹ	بش شرٹ
	/ motəmbi /	موتمبی	موسمبی
	/ bət /	بٹ	بس
	/ bay /	بائی	بھائی
	/ əbaja:n /	ابا جان	ابّا جان

/ ب / اور / پ / کے تعلق سے ایک دلچسپ خصوصیت جو مطالعہ میں آئی وہ یہ ہے کہ اکثر بچے ابتدائی یا آخری حالت میں / ب / کی بجائے / پ / کا استعمال کرتے ہیں ، اس طرح گویا مسموع آواز غیر مسموع ہوجاتی ہے مثلاً سیب / بچوں کی اردو میں / چیپ / ہو جاتا ہے ، یہی حالت بندر کے / ب / کی بھی ہے جو / پ / (پندر) بن جاتا ہے۔

/ ت / ، / د /

یہ دو دندانی آوازیں بالترتیب غیر مسموع اور مسموع بندشی آوازیں ہیں۔ یہ دونوں

آوازیں بچوں کی اردو میں تینوں ابتدائی، درمیانی اور آخری حالتوں میں پائی جاتی ہیں مثلاً:

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ ت /		
/ təl /	تل	سَر
/ bət /	بت	بس
/ kuta /	کُتا	کُتّا
/ د /		
/ dəla /	دلا	ڈرا
/ ənda /	اندا	انڈا
/ ta:d /	تاد	ساد (سعد)

مندرجہ بالا الفاظ میں بچوں کی اردو کی خصوصیت یہ ہے کہ بڑوں کی اردو کا آخری / س / بچوں کی اردو میں / ت / میں بدل جاتا ہے گویا صفیری آواز بندشی آواز میں بدل جاتی ہے جیسے بجائے / بس / کے وہ / بت / بولتے ہیں۔

/ چ / ، / ج /

/ چ / اور / ج / تالوی بندشی آوازیں ہیں جن میں پہلی آواز / چ / غیر مسموع ہے اور دوسری / ج / مسموع ہے۔ بچوں کی اردو میں یہ آوازیں آزادانہ طور پر استعمال ہوتی ہیں مثلاً۔

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ چ /		
/ cəlma:n /	چلمان	سلمان
/ ca:d /	چاد	ساد (سعد)
/ ci:ku /	چیکو	چیکو

/ ک / ، / گ /

/ ک / اور / گ / غشائی بندشی مسموع اور غیر مسموع آوازیں ہیں۔ بچے ان دونوں آوازوں کو ادا کرتے ہیں۔

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ ک /		
/ka:n/	کان	کان
/ ci:ku /	چیکو	چیکو
/ na:k /	ناک	ناک
/ گ[1] /		
/ gənda /	گندا	گندا
/ gola /	گولا	گھوڑا
/ əngu:n /	انگون	انگور
/ ba:g /	باگ	بھاگ

/ م / ، / ن / :

بچوں کی اردو میں انفی دولبی اور دندانی دونوں آوازیں مستعمل ہیں۔ غشائی انفی آواز بھی ذیلی صوتیے کی حیثیت سے استعمال ہوتی ہے جو عام طور سے / گ / سے پہلے ادا ہوتی ہے۔

۱ — بہت سے بچے / ل / کو / ک / میں بدل دیتے ہیں جسے ہم مسموع کو غیر مسموع بنانے کے رجحان سے تعبیر کرسکتے ہیں مثلاً / انگلی / بچے / انکلی ، / پلنگ / بچے / پلنک / اور / پنگڑی / بچے / پنکلی / (بمعنی چوڑی ، مرالٹھی) بن جاتے ہیں۔

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ م /		
/ ma /	مـــا	مـــاں
/ motəmb /	موتمبی	موسمبی
/ na:n /	آنام	آرام
/ ن /		
/ na:m /	نام	نام
/ ənda /	اندا	انڈا
/ ka:n /	کان	کان

/ن/(ण)

بڑوں کی اردو میں / ن/(ण) دندانی انفی آواز / ن / کی ذیلی صوت (allophone) ہے۔ بچوں کی اردو میں ذیلی صوت / ن/(ण) نہیں ملتی / ن / کی صوت معکوسی آواز / ڈ / کے حلقۂ اثر میں ہے۔ چونکہ بچوں کی اردو یکسر معکوسی آوازوں سے خالی ہے اس لیے ذیلی صوتیہ / ن /(ण) کی غیر موجودگی بھی فطری ہے۔ البتہ غشائی انفی آواز / نگ / ng / کا ذیلی صوتیہ بچوں کی زبان میں بھی پایا جاتا ہے۔ یہ آواز / گ / سے پہلے استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً / nanga / ننگا ، / angu:n / انگون (انگور) وغیرہ میں۔

/ ل /

/ ل / پہلوئی دندانی مسموع آواز ہے۔ یہ آواز بچوں کی بہت بڑی کمزوری ہے۔ اگر یہ آواز نہ ہو تو بچے ، بچے نہ رہیں۔ بڑوں کی اردو کے مقابلے میں / ل / اپنے علاوہ / د / ڈ / اور / ڑھ / کا قائم مقام بھی ہے بچے اس آواز کے استعمال سے بہت جلد پہچانے جاتے ہیں۔ اسے گویا بچوں کی اردو کی کلیدی آواز سمجھنا چاہیے۔

مثالیں :

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ lat /	لات	رات
/ loti /	لوتی	روٹی
/ gola /	گولا	گھوڑا
/ cəl /	چل	چڑھ
/ gil /	گِل	گِر

نیم مصوّتے :

اردو میں دولبی اور حنکی / و / اور / ی / دو نیم مُصوّتے استعمال ہوتے ہیں۔ بچوں کی اردو میں بھی ان دونوں نیم مُصوتوں کا استعمال ہوتا ہے :

	بچوں کی اردو	بڑوں کی اردو
/ و /		
/ vā /	واں	وہاں
/ buva /	بُوا	بُوا
/ ی /		
/ ya:d /	یاد	یاد
/ aya /	آیا	آیا
/ kaya /	کایا	کھایا
/ bay /	بای	بھای

مندرجہ بالا بچوں کی اردو کی خصوصیات کے پیش نظر کہا جاسکتا ہے کہ بڑوں کی اردو کی آوازیں / ب /، / ٹ /، / ڈ /، / چ /، / س /، / ش /، / ز /، / ر /، / ڑ / بالترتیب بچوں کی اردو میں / پ /، / ت /، / د /، / ت /، / ٹ /، / ج /، / ر /، / ل /، / ل / میں بدل جاتی ہیں۔

بچوں کی اردو میں مُصمتی خوشے :

بچوں کی اردو میں مُصمتی خوشوں کا استعمال بھی بہت محدود ہے۔ موجودہ ذخیر الفاظ کے پیش نظر یہ / ت ت / ، / ت ک / ، / ت ل / ، / ن ک / اور / م ت / ۔ خوشے ہیں۔ ممکن ہے چند اور خوشے بھی مل جائیں مگر اندازہ ہے کہ یہ تعداد دس بارہ سے زیادہ نہ ہوگی۔ ان خوشوں میں بھی سوائے / ن ک / کے سارے خوشے لفظ کے بیچ میں پائے جاتے ہیں۔ / ن ک / کا خوشہ لفظ کے آخر میں پایا جاتا ہے۔

مثالیں :

/ ت ت /	اِتّول	(اسٹول)
/ ت ک /	کتکلی	(گدگلی)
/ ت ل /	متلی	(مچھلی)
/ ن ک /	پنکا	(پنکھا)
/ م ت /	تمتا	(چمچہ)

مندرجہ بالا سارے خوشے دو مصمتی درمیانی خوشے ہیں البتہ / ن ک / کا خوشہ / پلنک / میں لفظ کے آخر میں بھی ملتا ہے۔ تین مصمتی صرف ایک خوشہ ملا ہے یہ خوشہ لفظ / انکلی / بمعنی انگلی میں / ن ک ل / کا خوشہ ہے۔

نوٹ : مصمتی آوازوں کی جدول اگلے صفحے پر ملاحظہ ہو :

صوتیاتی نقطۂ نظر سے بچوں کی اردو کی مصمتی آوازوں کو حسب ذیل طور پر مرتب کیا جا سکتا ہے۔

		دولبی	دندانی	کوزی	حنکی	غشائی	لہاتی
بندشی	سادہ مسموع	ب	د	×	ج	ک	×
	ہاکاری مسموع	×	×	×	×	×	×
	سادہ غیر مسموع	پ	ت	×	چ	گ	×
	ہاکاری غیر مسموع	×	×	×	×	×	×
انفی	مسموع	م	ن	×	×	×	
چستانی یا صفیری	غیر مسموع	×	×	×	×	×	
تالیکا	مسموع	×	×	×	×	×	
پہلوئی	مسموع	—	ل	—	—	—	
تھپک دار	مسموع	—	×	—	—	—	
	مسموع ہاکاری	—	×	—	—	—	
نیم مصوتہ		و			ی		

صرفی اعتبار سے ابتدائی الفاظ جو بچوں نے ادا کرنا سیکھے وہ اسما اور تخاطبی اصطلاحیں (Address terms) ہیں۔ اس سلسلے میں زبان کی تحصیل کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ بچے عام طور سے الفاظ کے آخری ارکان (Syllables) ادا کرتے ہیں مثلاً:

پیّا > پا
ممّی > می
خالہ > لا
پھوپی > پی

تا ہم چار مصمّتوں پر مشتمل دو رکنی الفاظ میں کبھی کبھی بچے آخری رکن کی بجائے ابتدائی رکن بھی ادا کرتے ہیں۔ موجودہ ڈیٹا (data) میں / پا / پانی کے معنوں میں بھی استعمال ہوا ہے۔ مندرجۂ بالا رشتہ داری اصطلاحیں (Kinship terms) جاننے کے بعد بچوں نے اپنے خاندان یا گھر کے دوسرے افراد کے ناموں کو ادا کرنا سیکھا۔ ان اسما کے بھی وہ آخری ارکان ہی ادا کرتے ہیں مثلاً:

نادرا > لا
عاتکہ > کا
نفیسہ > چا

اگرچہ بچوں کی زبان میں پانی > پا بنجاتا ہے تا ہم ایک مثال پانی کے بجائے مانی کی بھی ملتی ہے اس طرح گویا دولبی غیر مسموع بندشیہ (bilabial voiceless stop) دولبی غنہ (bilabial nasal) بنجاتا ہے۔

صرفی اعتبار سے زبان کی تحصیل کی دوسری منزل اسمائے مشترک ہیں، جن کی چند مثالیں حسب ذیل ہیں:

کُلسی (کرسی)
دُدُ (دودھ)

کَل	(گھر)
ُلمال	(رومال)
کتاپ	(کتاب)
کانا	(کھانا)
تَنا	(چنا)
گوت	(گوشت)
بَلپ	(برف)

مادری زبان کی تحصیل میں مذکورہ تینوں بچوں نے ضمیر شخصی واحد متکلم / میں / کا استعمال تقریباً تین سال کی عمر تک نہیں کیا ، اسکی جگہ وہ اپنا نام ھی استعمال کرتے تھے ۔ مثلاً !

۱ ۔ میں گئی کی بجائے چُـمّی گئی (سُمیّہ گئی)
۲ ۔ میں گیا کی بجائے چاد یا تاد گیا (سعد گیا)
۳ ۔ میں سوؤنگا کی بجائے چلمان چوئے گا (سلمان سوئیگا)

تاہم ان ضمائر کے تحت وہ واحد مخاطب / تُو / اور واحد غائب / او / (وہ) کے استعمال سے واقف تھے ، اسی طرح واحد مخاطب تعظیمی (تُم) (آپ) بھی اپنے والدین بڑوں اور مہمانوں کے لیے تین سال کی عمر تک استعمال کرتے تھے ۔ ضمیر شخصی واحد متکلم / میں / کی طرح ضمیر شخصی واحد اضافی حالت میں (میرا) کا استعمال بھی شاذ ھی ملتا ہے ۔ یہاں بھی میرا کی بجائے بچے / سلمان کا / یا / سعد کا / ھی استعمال کرتے تھے مثلاً :

/ یہ میرا ہے / کی بجائے / یہ سلمان کا ہے / یا / یہ سعد کا ہے / اور

/ یہ میری ہے / کی بجائے / یہ سلمان کی ہے / یا / یہ سعد کی ہے / بولیں گے ۔

ضمائر شخصی کے سلسلے میں بچوں کی اردو کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ

ضمیر شخصی جمع مخاطب اضافی حالت میں / تمہارا / کی بجائے / تم کا / اور ضمیر شخصی جمع متکلم اضافی حالت میں / ھمارا / کی بجائے / ھمکا / بولتے ھیں ۔ یہاں پر وہ قیاس (analogy) سے کام لیتے ھیں ۔

ضمیر اشارہ میں قریب کے لیے وہ [او] بجائے [وہ] اور [یے] بجائے [یہ] بولتے ھیں ۔

منتخب کتابیات

1. R. W. & J. S. Albright, The Phonology of a Two-year old child in WORD. 12: (1965)
2. Ashok R. Kelkar: Marathi Baby Talk in WORD. 20: (1964)
3. Furguson C. A.: Language Structure and Language Use
4. Robert A. Hall: Introductory Linguistics
5. W. F. Mackey: Language Teaching Analysis
6. U. Weinreich: Language in Contact
7. Jesperson: Language: Its nature and development
8. Hans Hörmann: Psycholinguistics
9. Dell Hymes (Ed.) Language in Culture and Society

بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں

(ڈاکٹر) گوپی چند نارنگ

اردو افسانے میں اسلوبیاتی اعتبار سے جو روایتیں زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتی ہیں یا جو اہم رہی ہیں، تین ہیں۔ پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ پریم چند کے اسلوب کا تعلق اس عظیم عوامی روایت سے ہے جو پراکرتوں کے سمندر منتھن سے برآمد ہوئی تھی اور جسے کھڑی کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ پریم چند کی اردو ادنا سی تبدیلی سے ھندی بن جاتی ہے اور ان کی ھندی ادنا سی تبدیلی سے اردو۔ یہی اس کی طاقت ہے اور آج بھی ھندوستان کی عوامی زبان کا لسانی قدر اسی بولی کے ہاتھ میں ہے۔ پریم چند کے بعد آنے والے بیسیوں افسانہ نگار ان کی اسلوبیاتی روایت کے پیروکار رہے اور آج تک ھیں۔ منٹو کے ھاں اس کا دوسرا روپ ملتا ہے۔ بات وھی ہے لیکن جیسے سبزے کو کاٹ چھانٹ کر تختے اور روشیں جمادی گئی ہوں۔ پریم چند کے ھاں تصوریت کے اثر سے جو جذباتی آمیزش تھی، اس کے نکال دینے سے گویا وھی چیز جو پہلے سونا تھی، اب منٹو کے ھاں کندن بن گئی۔ منٹو کی زبان میں حیرت انگیز ہمواری اور صفائی ہے جیسے کسی گھڑی بنی چیز (finished product) میں ہوتی ہے۔ پریم چند کے ھاں اس کا ٹھیٹھ پن تھا، منٹو کے ھاں اس کا ترشا ہوا روپ ملتا ہے۔ ہر طرح کے اونچ نیچ اور افراط وتفریط سے پاک۔ منٹو کے ھاں ایک بھی لفظ بغیر ضرورت کے استعمال نہیں ہوتا۔ اس لحاظ سے ان کا اسلوب کفایت لفظی کا شاہ کار ہے۔ اس کے برعکس کرشن چندر الفاظ کے استعمال کے معاملے میں خاصے فیاض واقع ہوئے ھیں۔ ان کی نثر میں گھلاوٹ، روانی اور چستی ہے۔ یہ رومانیت کے

تمام اوصاف سے مزین ہے ، دلہن کی طرح سجیلی اور جاذب نظر ، لیکن اس کی سحرکاری اور دلآویزی زیادہ دور تک ساتھ نہیں دیتی اور تھوڑی دیر میں سطحی قسم کے رومانی جوش وخروش میں تبدیل ھوجاتی ہے ۔ کرشن چندر کے پرستاروں کی اب بھی کمی نہیں ۔ لیکن جدید افسانہ کئی برس ہوئے رومانی نثر کی اس روایت کو خیر باد کہہ کر نئے فکری سفر پر روانہ ہوچکا ہے ۔ البتہ منٹو کی ھموار اور افراط وتفریط سے پاک زبان آج بھی لایق توجہ ہے اور جدید نسل کے کئی افسانہ نگار اس سے متاثر ھیں ۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ آج کی زندگی کے تقاضے کچھ ایسے ھیں کہ صرف ھمواری اور سادگی وصفائی سے کام نہیں چلتا ۔ منٹو کی زبان میں اشاریت کی صلاحیت ہے ، لیکن جدید ذھن اس سے کہیں آگے بڑھ کر رمزیت اور علامتیت کا تقاضا کرتا ہے ۔ اس کی تفصیل آگے آئے گی کہ جن افسانہ نگاروں نے منٹو کی اسلوبیاتی روایت کو اپنایا ھے انہیں کے ہاتھوں استعارہ ، کنایہ اور علامت کے عمل سے اس کی معنوی شکل بدل رھی ھے ۔

بیدی نے منٹو اور کرشن چندر کے تقریباً ساتھ ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن کرشن چندر اپنی رومانیت اور منٹو اپنی جنسیت کی وجہ سے بہت جلد توجہ کا مرکز بن گئے ۔ بیدی کو شروع ھی سے اس بات کا احساس رہا ھوگا کہ وہ کرشن چندر جیسی رنگین نثر لکھ سکتے ھیں اور نہ ھی ان کے ھاں منٹو جیسی بے باکی اور بے ساختگی آسکتی ہے ۔ چنانچہ وہ جو کچھ لکھتے ، سوچ سوچ کر لکھتے ۔ منٹو نے انہیں ایک مرتبہ ٹوکا بھی تھا ۔ "تم سوچتے بہت ہو ، لکھنے سے پہلے سوچتے ہو ، بیچ میں سوچتے ھو اور بعد میں سوچتے ھو" ۔ بیدی کا کہنا ھے "سکھ اور کچھ ھوں یا نہ ھوں ، کاریگر اچھے ھوتے ھیں اور جو کچھ بناتے ھیں ٹھوک بجا کر اور چول سے چول بٹھا کر بناتے ھیں" ۔ چنانچہ فن پر توجہ شروع ھی سے بیدی کے مزاج کی خصوصیت بن گئی ۔ سوچ سوچ کر لکھنے کی عادت نے انہیں براہ راست انداز بیان سے ھٹا کر زبان کے تخیلی استعمال کی طرف راغب کیا ۔ گرھن کے پیش لفظ میں انہوں نے

طرح لکھا ہے :

« جب کوئی واقعہ مشاہدے میں آتا ہے تو میں اسے من وعن بیان کردینے کی کوشش نہیں کرتا۔ بلکہ حقیقت اور تخیل کے امتزاج سے جو چیز پیدا ہوتی ہے اس کو احاطۂ تحریر میں لانے کی سعی کرتا ہوں »۔

مشاہدے کے ظاہری پہلو میں باطنی پہلو تلاش کرنے کا یہی تخیلی عمل رفتہ رفتہ انہیں استعارہ، کنایہ اور اشاریت کی طرف یعنی زبان کے تخلیقی امکانات کو بروے کار لانے کی طرف لے گیا۔ ان کوششوں کے ابتدائی نقوش دانہ ودام اور گرھن کی کہانیوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

« رحمان کے جوتے » میں ایک جوتے کا دوسرے جوتے پر چڑھنا سفر کی علامت ہے یہ سفر ایک جگہ سے دوسری جگہ کا بھی ہوسکتا ہے اور موت کا بھی۔ بڈھا رحمان اپنی بیٹی سے ملنے دوسرے شہر جارہا ہے تو راستے ہی میں اس کا انتقال ہوجاتا ہے اور اس طرح بیدی ایک سماجی عقیدے کی مدد سے واقعے کے ظاہری اور باطنی پہلو میں معنوی ربط پیدا کرلیتے ہیں۔

اسی طرح « اغوا » میں زمیں کا کڑ توڑنا کنایہ[1] ہے رائے صاحب کی کنواری بیٹی للسو کے رام کرنے کا۔ رائے صاحب کا مکان بن رہا ہے۔ علی جو ایک وجیہ شکل

---

۱ — استعارہ اور کنایہ کا فرق اہل علم پر واضح ہے۔ علم بیان کی سب اقدار میں خواہ وہ تشبیہ ہو، استعارہ ہو یا کنایہ بنیادی عنصر مشابہت یا کسی نہ کسی قسم کا معنوی علاقہ ہے، جس سے معنی کی توسیع ہوتی ہے اور زبان کے تخیلی استعمال میں مدد ملتی ہے۔ یہ رشتہ یا علاقہ جتنا چھپا ہوا ہوگا کلام اتنا ہی بلیغ ہوگا۔ تشبیہ میں مشابہت اور مشبہ اور مشبہ بہ کی مغائرت ظاہر ہوتی ہے۔ جبکہ استعارہ میں مشبہ کی جگہ مشبہ بہ بول کر مشابہت کو بھلا دیا جاتا ہے، اسی لیے تشبیہ کی بہ نسبت استعارہ بلیغ تر ہے اور کنایہ اس سے بھی زیادہ بلیغ کیونکہ اس میں لازم بول کر ملزوم اس طرح مراد لیتے ہیں کہ لازمی معنی بھی مراد لیے سکتے ہیں (یہ دہری معنویت کنایہ اور موجودہ دور کی علامت (Symbol) میں مشترک ہے، فرق یہ ہے کہ علامت کنایہ کی بہ نسبت زیادہ پہلو دار ہوتی ہے، اور اس کی تعمیر کاری میں ایک سے زیادہ استعارے یا کنایے صرف ہوسکتے ہیں) زیر نظر مضمون میں صفاتیہ کلمہ واستعاراتی انداز، اصطلاحاً استعارے اور کنایے دونوں کے ملے جلے استعمال کے مفہوم میں لایا گیا ہے۔

کشمیری مزدور ، جو نل گاڑنے کے لیے زمین ، کاٹنے پر مقرر ہے ایک ساتھی کے پوچھنے پر کہتا ہے۔ «ابھی تو کچھ بھی نہیں ہوا زمین پتھریلی ہے کڑ بہت محنت سے ٹوٹے گا» لیکن کہانی کے آخر میں جب علی جو «دھرتی» کا کڑ توڑنے میں کامیاب ہو جاتا ہے اور «نل» «زمین» میں «پانی» تک چلا جاتا ہے تو اسی رات وہ کنسو کو بھی لے اڑتا ہے۔

لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے، اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے، «گرہن» ہے اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں، اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوس ناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ھولی ایک نادار بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راھو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ھولی کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ھولی گھر کے کیتو سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو سٹیمر لانچ کے کیتو کتھورام کی گرفت میں آجاتی ہے جو اسے رات بھر کے لیے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی ما بعد الطبیعاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاق حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے۔ اس سلسلے میں انکی

کہانی "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور ناول "ایک چادر میلی سی" خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری بنیادوں کو سمجھنے کے لیے ان دونوں کا نسبتاً تفصیلی تجزیہ کرنا اور الفاظ کے پردوں کو ہٹا کر ان کے پیچھے کے معنوی رشتوں کا پتا چلانا بہت ضروری ہے۔

(۲)

"اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بنیادی کردار کا نام اندو ہے۔ اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا "اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے، جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں جو سوم رس کی رعایت سے آب حیات کا مظہر ہے جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتن بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگوید (X 129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (primal germ of mind) کہا ہے جس سے کاینات کی تخلیق ہوئی۔ یونانی صنمیات میں Eros یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشٹی کے مثبت اور منفی تتووں (elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

کہانی کا بنیادی خیال عورت اور مرد کی کشش کا یہی پر اسرار عمل ہے۔ بیدی کا ذہن چونکہ دیو سے زیادہ دیوی کی طرف یا تہذیب کے آبائی تصور سے زیادہ مادری تصور کی طرف راجع ہے (جس کی تفصیل آگے چل کر "ایک چادر میلی سی" کے

ضمن میں پیش کی جائے گی) اس لیے تخلیق کے اس ازلی اور ابدی عمل میں بنیادی اہمیت مرد کو نہیں عورت کو حاصل ہے مدن محض آلۂ کار ہے تخلیقی عمل کی تکمیل کا ، جنسی کشش کی تشخیص کا یا اندو کو بتدریج ادھورے سے پورا بنانے کا۔ اندو موضوع ہے اور مدن اس کا معروض۔ محبت کی موضوعی جہت کے علاوہ اندو کی دوسری جہتیں اور شاخیں بھی ہیں۔ وہ بیٹی بھی ہے بیوی بھی اور ماں بھی۔ لیکن اول وآخر وہ ماں ہے یا پھر عورت جس کے تصرف میں ساری کاینات ہے اور جس کی ذات ذرہ ذرہ میں کھپی ہوئی اور چاند ستاروں میں بسی ہوئی ہے اور دھرتی بن کر جس نے آکاش کو اپنی باھوں میں جکڑ رکھا ہے۔ بیدی جگہ جگہ گوشت پوست کی اندو کی ازلی اور ابدی عورت سے تطبیق کرتے ہیں۔

« مدن کی نگاہیں اور اس کے ہاتھوں کے دُوشاسن صدیوں سے اس دروپدی کا چیرھرن کرتے آئے تھے جو عرف عام میں بیوی کہلاتی ہے لیکن ہمیشہ اسے آسمانوں سے تھانوں کے تھان ، گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے ملتا آیا تھا۔ دوشاسن تھک ہار کے یہاں وہاں گرے پڑے تھے لیکن یہ دروپدی وہیں کھڑی تھی عزت اور پاکیزگی کی سفید ساری میں ملبوس دیوی لگ رہی تھی »۔

مدن خود ہی پانڈو ہے اور کورو بھی۔ وہ یُدھشٹر بھی ہے اور دُوشاسن بھی۔ وہی حفاظت کرنے والا بھی ہے اور وہی ننگا کرنے والا بھی۔ عورت اور مرد کے تعلقات میں جسم کی لذت کے ساتھ ایک روحانی پہلو بھی ہے۔ کرشن جو گزوں کے گز کپڑا ننگا پن ڈھانپنے کے لیے دیتا ہے وہ عورت کی اپنی محبت کی سچائی سے وہ گہری وابستگی ہے جو ہر خطرے کے موقع پر اس کی عفت اور پاکیزگی کی ڈھال بن جاتی ہے۔

محبت کی سچائی کے ساتھ عورت کی وابستگی کی مزید توثیق اس وقت ہوتی ہے جب اندو کے حاملہ ہونے کے بعد مدن خائف ہو اٹھتا ہے کہ کہیں یہ مر ہی نہ جائے

«تجھے کچھ نہ ہوگا۔ اندو . . . . . میں تو موت کے منہ سے بھی چھین کے
لے آونگا تجھے۔ اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے»

لیکن ستیہ وان کی باری کبھی آتی ہے نہ آئے گی یہ ایثار وقربانی کی پتلی ساوتری یہ
اندو ہی کا مقدر ہے کہ ہر بار خون کے دریا سے گزرے اور اپنی زندگی کو خطرے میں
ڈال کر ایک نئے وجود کو زندگی عطا کرے۔

«کمرے میں وہ اکیلا ہی تھا اور اندو — نند اور جسودھا — اور دوسری طرف
نند لال . . . .»

«اب سب کچھ ٹھیک تھا اور اندو شانتی سے اس دنیا کو تک رہی تھی۔ معلوم
ہوتا تھا اس نے مدن ہی کے نہیں دنیا بھر کے گناہ گاروں کے گناہ معاف
کر دیے ہیں اور اب دیوی بن کر دیا اور کرونا کے پرساد بانٹ رہی ہے»۔

اب اندو جننی ہے جگت ماتا، سب کی ماں۔ وہ جسودھا ہے، دیوی کے بیٹے کرشن
یعنی نندلال کو پالنے والی خود دکھ سکھ سہنے اور سب کو سکھ اور شانتی دینے
والی۔ تبھی تو اندو نے شادی کی رات مدن سے چھوٹتے ہی کہا تھا۔ «اپنے دکھ
مجھے دے دو»

اس موقع پر اگرچہ

«آسمان پر کوئی خاص بادل نہ تھے لیکن پانی پڑنا شروع ہو گیا تھا گھر کی گنگا
طغیانی پر تھی اور اس کا پانی کناروں سے نکل نکل کر پوری ترائی اور اس کے
آس پاس بسنے والے گاؤں اور قصبوں کو اپنی لپیٹ میں لے رہا تھا»۔

تھوڑی دیر میں دل کی کوئی کڑی ٹپکنے لگتی ہے اور

«ہلکی بارش تیز بارش سے زیادہ خطرناک ہوتی ہے، اس لیے باہر کا پانی او
کی کڑی میں سے ٹپکتا ہوا اندو اور مدن کے بیچ میں ٹپکنے لگا»۔

«جذبات» اور «پانی» پڑنے کے استعارے کا استعمال بیدی نے اس موقع پر خوب طرح کیا

کہ تکمیل ہوتی ہے اور وہ اپنے آکاش سے بغل گیر ہونے اور «پانی» کی صورت میں
کے بیج کو اپنے اندر جکڑ لینے یا اپنے قرض کو وصول کرنے کے لیے بے قرار
«ایک چادر میلی سی» میں بھی کیا ہے۔ دونوں جگہ یہ بارش تیز نہیں بلکہ ہلکی
جو دھرتی کی نس نس پور پور کو شرابور کرسکتی ہے۔ میں نے اس بات کی
پہلے اشارہ کیا ہے کہ اندو یعنی چاند کا دوسرا نام سوم ہے جو «پانی» سے پیدا
اور جیسے سوم رس یعنی زندگی کے امرت یا تخلیقی آبی مادے کا دینے والا تصور کیا
ہے۔ وشنو پران سے روایت ہے کہ انوسویا کے بیٹے سوم کا بیاہ رشی دکش کی ۲۷
ں سے ہوا تھا، لیکن دل وجان سے وہ چاہتا صرف روہنی کو تھا باقی ۲۶ کے
د ورقابت سے مجبور ہوکر دکش نے «سوم چاند» کو شراپ دیا تھا کہ تیرا حسن
ایک سا نہیں رہے گا، اور تو ہمیشہ گھٹتا بڑھتا رہیگا۔ عورت (اندو) کا سفر
تخلیق سے تکمیل اور تکمیل سے تخلیق کی طرف جاری رہتا ہے، کبھی وہ کلی ہے
ی پھول اور کبھی مرجھائی ہوئی پتی۔ جو ہر بار جب کلی سے پھول بنتی ہے تو
نئی کلی کو جنم دیتی ہے روشنی سے تاریکی اور تاریکی سے روشنی یا عدم سے
د اور وجود سے عدم کے سفر کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اندو کبھی سب کچھ ہے
ی کچھ بھی نہیں۔ کبھی پونم کا چاند ہے اور کبھی اماوس کی رات۔ آخری منظر
جب مدن اندو سے منحرف ہو کر بازار جانے کی کوشش میں ہے تو بیدی نے
ہے:

«پھر آج چاندنی کے بجائے اماوس تھی....»

محبت میں اماوس سے پورنیما اور انکار سے اقرار کا سفر ایک جست میں طے
ہے اور پلک جھپکتے میں اندو پورے چاند کی صورت «مدن کا ہاتھ پکڑ» کر اُسے
دنیاؤں «میں لے جاتی ہے جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے»۔ اگرچہ عورت
کر آفاقی تصور اپنی اصل کے اعتبار سے شیومت کے شکتی اور تانترک عقاید
ہوتا ہے لیکن کہانی کی ساری فضا ویشنومت سے ماخوذ ہے دروپدی، ستاوتری

اور سیتا سب ویشنو تصورات ہیں۔ ویشنوں کے خاص منتر "اوم نمو بھگوتے واسودیوایا" سے بھی کئی موقعوں پر فضا سازی کی گئی ہے اس میں واسودیو سے مراد کرشن ہیں جو واسودیو کے بیٹے اور وشنو کے آٹھویں اوتار مانے جاتے ہیں۔ بچے کی پیدایش کا دن بھی وجے دشمی ہے جو رام کے تعلق سے وشنو تہوار ہے۔ ویشنومت کے ان حوالوں کا ذکر اس لیے ضروری تھا کہ بخلاف "اپنے دکھ مجھے دے دو" کے "ایک چادر میلی سی" کی ساری اساطیری فضا شیومت سے ماخوذ ہے۔ ناول کا مرکز ومحور یہاں بھی عورت ہے، روح کاینات اور تخلیق کی امین لیکن اِس تصور اور اُس تصور میں ہلکا سا فرق زاویۂ نگاہ کا ہے وہاں زور اس بات پر تھا کہ عورت زندگی کا زہر پی کر مرد کے لیے امرت فراہم کرتی ہے یا دکھ سہتی اور سکھ دیتی ہے اس کے برعکس "ایک چادر میلی سی" میں واضح طور پر معاملہ عورت کے مرد کو قابو میں لانے اور تولید نسل کے تخلیقی عمل میں اس سے اپنے قرض کے وصول کرنے کا ہے۔ "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں اندو کبھی دروپدی تھی کبھی ساوتری اور کبھی جنک دلاری سیتا ہے۔ یہ سب کے سب عورت کے مثبت روپ ہیں، محبت، ایثار، عزت، عصمت اور پاکیزگی کی اساطیری روایات سے جگمگاتے ہوئے۔ لیکن ان کے مقابلے پر "ایک چادر میلی سی" میں رانو کے تصور میں مثبت اور منفی دونوں پہلو ہیں۔ ناول کی ساری فضا خون سے لت پت اور تشدد کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے جس کا تعلق واضح طور پر شکتی پوجا، تانترک عقاید، خون کی قربانی اور قتل کی روایت سے ہے۔ ناول کے پہلے جملے ہی یہ ہیں: "آج شام سورج کی ٹکیا بہت لال تھی.... آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا"۔

سورج کا لال ہونا استعارہ ہے قتل کا بیدی نے محض کوٹلہ نہیں، بلکہ سورج کی رعایت سے آسمان کا کوٹلہ کہا ہے۔ جس سے فوری طور پر ایک مابعد الطبیعاتی

(Metaphysical) فضا پیدا ہو گئی ہے اور قتل وخون کا روح کو جکڑ لینے والا تصور سامنے آگیا ہے جو شکتی اور دیوی سے مخصوص ہے۔

"کوٹلے جاترا کی جگہ تھی چودھری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا، جو کبھی بھیروں سے بچتی بچاتی اس گاؤں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دوگھڑی بسرام کیا تھا اور پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیال کوٹ جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں گم ہوگئی تھی"۔

دیوی کی دو شانیں ہیں مثبت اور منفی۔ مثبت حیثیت سے وہ پاروتی ہے، اما، یا گوری ہے، نسوانی حسن وجمال اور محبت ووفا شعاری کی تمثیل اور مادرانہ شفقت کا مرقع، لیکن منفی شان میں وہ کالی ہے، درگا ہے اور بھوانی ہے، رنگ کی سیاہ، دیکھنے میں بھیانک اور ہیبت ناک چہرے، دانتوں اور ہاتھوں سے خون ٹپکتا ہوا اور بھیروں کی لاش کو پیروں تلے دبائے وہ وحشیانہ طور پر مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔

شو مت سے زیادہ تر دیوی یا شکتی کا یہی خونخوار تصور وابستہ ہے۔ شکتی قوت تخلیق ہے اس کے ساتھ شو کا تصور محض تکمیلی حیثیت سے آتا ہے۔ شوشکتی کی تجسیم یونی اور لنگم یعنی عورت اور مرد کے اعضائے مخصوص سے کی جاتی ہے جوتا ترک عقاید کی رو سے پرستش کا موضوع ہیں۔ شکتی ماں بھی ہے اور شو کی بیوی بھی اور بھیروں کے روپ میں اس کی قاتل بھی۔

منگل اور رانو کے رشتے کی توجیہ مغربی نفسیات کے Oedipus Complex کی رو سے کرنا سامنے کی بات ہے۔ بیدی کے ذہن میں یہ تصور بھی رہا ہوگا لیکن میرا خیال ہے کہ بیدی فرائیڈ کی جنسیات سے اتنے متاثر نہیں، جتنے قدیم ہندوستانی فکر کے نظریۂ جنس سے۔ کرداروں کی تعمیر کاری کے تخلیقی عمل میں وہ شکتی کے ان وسیع تر تصورات سے جن کی رو سے شکتی ماں بھی ہے اور رفیقۂ حیات بھی کیسے

بچ سکتے ہوں گے، خصوصاً جب ان کا بچپن ان علاقوں میں گزرا ہے جہاں یہ صورات صدیوں سے رائج ہیں۔

بھیروں تعداد میں ایک سے زیادہ ہیں۔ یہ شو یعنی ازلی مرد کی شانیں ہیں اور سب کی سب وحشی اور تخریب کار۔ شو کی بیوی دیوی انہیں کی رعایت سے بھیروی بھی کہلاتی ہے۔ «ایک چادر میلی سی» میں ایک بھیروں تو خود تلوکا ہے، جھگڑالو، غصیلا اور تشدد پسند۔

«مار ڈالا اڑیو مار ڈالا — ہائے نی کوئی بچاؤ ہائے نی یہ راکھشس» «تلوکے کے دماغ میں آج کے ہنگامے کی بجائے وہ جاترن گھسی ہوئی تھی۔ اور رات بھر گھسی رہی۔ اندھیرے میں وہ خود مہربان داس تھا اور رانو جاترن» دوسرے بھیروں مہربان داس، گھنشام داس اور باوا ہری داس ہیں جو سازش کرکے نوعمر جاترن یعنی دیوی کی عزت پر حملہ کرتے ہیں۔ «دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا، جس سے اس نے بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کردیا لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف پیارے پیارے گلابی سے ہاتھ تھے، جنہیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی ... پھربدن — جیسے تربوز کے گودے کا بنا ہوا۔ جو مہربان کی چھری سے بچ نہ سکتا تھا۔ شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال۔ کہیں گم ہوگیا تھا اور اوپر آسمان پر دوج کے چاند کو نچڑنے پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا»

لیکن دیوی چونکہ ناقابل تسخیر ہے وہ جاترن کے بھائی کی شکل میں تلوکے کا خون چوس لیتی ہے۔

«وہ اپنے خون میں بسے ہوئے کپڑوں کو نچوڑ نچوڑ کر لہو اپنے سر پر مل رہا تھا۔ یوں معلوم ہوتا تھا جیسے دیوی کی روح اس میں چلی آئی ہے اور ایک انتقامی جذبے سے اپنا روپ کروپ اور آنکھیں بھبھوکا کیے ...... یا تلوکے

کی طرف دیکھ رہی ہے"۔

ناول کے آخر میں یہی لڑکا پھر شکتی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور رانو کی بیٹی بڑی کو فروخت ہونے سے بچاتا ہے اور اس سے شادی کرلیتا ہے۔

یہاں اس بات کا ذکر ضروری ہے اگرچہ شکتی کا تصور مابعد الطبیعیاتی طور پر ناول کی معنوی فضا میں پوری طرح بسا ہوا ہے لیکن دراوڑوں کے مادری تہذیبی دور سے گزرنے کے بعد (جن کے ہاں عورت کو مرکزی اہمیت حاصل تھی) نسل انسانی کا قافلہ جن راہوں سے گزرا ہے اور پدری تہذیب نے اپنے ارتقا کی منازل کو جس طرح طے کیا ہے، اس کے پیش نظر آج کی انسانی برادری میں عورت کا وہ درجہ نہیں رہا۔ حیاتیاتی طور پر وہ کمزور ہے ہی، سماجی طور پر بھی اس کا درجہ خاصا کمتر ہے، خاص طور پر ان معاشروں میں جو کم ترقی یافتہ یا غیر ترقی یافتہ کہے جاتے ہیں۔ اس لیے زندگی کا وہ ازلی کرب جو عورت مرد دونوں کا مشترکہ ورثہ ہے، عورت کے حصے میں کچھ زیادہ ہی آتا ہے۔ ہمارے ہاں سماجی سطح پر عورت کی بے بسی محرومی اور بے چارگی شکتی کے قدیم ہمہ گیر تصور کی بالکل ضد ہے۔ بیدی کے ہاں ہندوستانی عورت کے روحانی اور سماجی مقام ومرتبہ کا یہ تضاد کھل کر سامنے آتا ہے۔ عورت کی زندگی جس طرح سے درد کا ساگر ہے، بیدی اس کے احساس کو اپنے مخصوص استعاراتی انداز میں جگہ جگہ اظہار کی سطح تک لے آئے ہیں۔

"بیٹی تو کسی دشمن کے بھی نہ ہو بھگوان! ذرا بڑی ہوئی، ماں باپ نے سسرال ڈھکیل دیا۔ سسرال والے ناراض ہوئے، مائکے لڑھکا دیا۔ مانو کپڑے کی گیند۔ جب اپنے ہی آنسوؤں سے بھیگ جاتی ہے تو پھر لڑھکنے جوگی بھی نہیں رہتی"

"رانو سوچتی ــــ وہ خود بھی تو روٹی کپڑے کے دعوے پر چلی آئی تھی۔ لیکن پاپی پرماتما نے جب اس کی بچی کو زندگی کی سسرال میں بھیجا تو روٹی کپڑے

کا بھی وعدہ نہ کیا»۔

«رانو اٹھی — مڑتے ہوئے اس نے چندان کو ایسی نگاہوں سے دیکھا جیسے کہہ رہی ہو۔ تو تو جننی ہے ماں! جگت ماتا ہے تو تو مجھے مت دھتکار۔ جیسے تیسے بھی ہے، مجھے رکھ لے، میرا اس دنیا میں کوئی نہیں ....»

«رانو نے چھمون کی طرف دیکھا .... جیسے یہ اس کا بچپن تھا، اس کی معصومیت ہی تھی جو رانو کے دکھ کو سمجھ سکتی تھی۔ یہ بچپن اور معصومیت جو کردہ اور ناکردہ گناہوں سے کہیں اوپر تھی۔ رانو کا جی چاہا اسے چھاتی سے لگالے۔ بھینچ لے کہ وہ پھر سے اس کے بدن میں تحلیل ہوجائے اور اس دنیا میں نہ آئے جہاں ....»

«ہیر نے کہا۔ اے جوگی تو جھوٹ کہتا ہے، روٹھے یار کو منانے کون جاتا ہے۔ میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے تھک گئی، ایسا کوئی نہ دیکھا جو جانے والوں کو واپس لے آئے ....»

ناول میں دو موقعوں پر برات کا منظر ہے، ایک بار جب منگل کو زبردستی پکڑ کر لایا جاتا ہے اور دوسری بار جب جاترن کا بھائی بڑی کو بیاہنے آتا ہے، دونوں جگہ شو کا ذکر ملتا ہے۔

«اور عجیب سی برات، جیسے شوجی پاروتی کو لینے آئے ہوں۔ گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ! منہ میں دھتورا اور بھانگ! کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول ..... براتی بندر اور لنگور، شیر اور چیتے اور ہاتھی .....»

شادی کے بعد شو اور پاروتی کی طویل جدائی اور ملن کا ذکر پرانوں میں ملتا ہے۔ ناول میں منگل اپنی شادی کی عجیب وغریب نوعیت کی وجہ سے رانو سے کھنچا ہوا ہے۔ شوجی کی تپسیا بھنگ کرنے اور انہیں پاروتی کی طرف راغب کرنے کے لیے

کام دیوتا اور رتی کی ضرورت پڑی تھی۔ ناول میں رتی کے روپ میں سلامتے ہے جس کے متناسب اعضا کی کشش منگل کے جسم میں جنس کی جوالا کو بھڑکا دیتی ہے۔ لیکن اس موقع پر گھر کی پاروتی رانو راستہ روک کر کھڑی ہوجاتی ہے۔ اشٹم کے چاند کی طرح آدھی نظروں کے سامنے اور آدھی نظروں سے اوجھل۔

«رانو کیا چھپا رہی تھی۔ کوئی بات تھی جو ابٹنے، بندی، اخروٹ کی چھال اور رس بھریوں سے اوپر ہوتی ہے جس کا تعلق عورت کی شکل وصورت سے نہیں ہوتا۔ نہ اس کی نسائیت اور اس کی انتہا ہے، جسے وہ دھیرے دھیرے سامنے لاتی ہے اور جب لاتی ہے تب پتا چلتا ہے یہ بات تھی۔ جیسے اشٹم کا چاند اپنا آدھا چھپائے رہتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ روز بروز ایک ایک پردے، دوپٹے، چولی، انگیا سب کو الگ ڈالتا جاتا ہے اور آخر ایک دن ایک رات پورنیما کے روپ میں آکر کیسی بے خودی ومجبوری کیسی ناداری ولا چاری کے ساتھ اپنا سب کچھ لٹا دیتا ہے....»

منگل جب شراب کے نشے میں لڑکھڑاتا ہوا دروازے تک جاتا ہے اور پھر گھر کے باہر کا گپ اندھیرا دیکھ کر واپس آجاتا ہے تو سامنے:

«رانی کھڑی تھی، پونم کا چاند، جو بے صبر ہوکر آدھے سے پورا ہوگیا تھا۔ اور بادلوں کے لحاف وتوشک کو چیرتے پھاڑتے ہوئے نیچے زمین پر اتر آیا تھا۔»

«عورت کا حسن ثلاثہ منگل کے سامنے تھا جس سے گیہوں کی روٹی کھانے والا کوئی بھی مرد انکار نہیں کرسکتا.... اور بیچ میں لطیف سا پردہ.... پھر اس حسن پر ایک انگڑائی.... سال کے باون ہفتے، ہفتے کے سات دن، دن کے آٹھ پہروں، گھڑیوں اور پلوں میں ایک ایسا لمحہ ضرور آتا ہے جب چاند لپک کر سورج کو سر سے پاؤں تک کھا دیتا ہے۔»

ایک طویل جد وجہد کے بعد یہ ایک طرح سے شکتی کی جیت تھی۔ عورت کی فتح، جس نے اپنے مرد کو اپنے وجود میں تحلیل کر لیا تھا شکست خوردہ سورج، «منگل» شب کے سامنے شرمایا اور بادل کے پردے سے منہ نکال کر اپنی زمین «رانو» کی طرف دیکھتے ہوئے مسکرانے لگا۔ شکتی کی اس بھر پور فتح کے موقع پر بیدی نے ہندوستانی عورت کی روحانی عظمت اور سماجی بے بسی کے تضاد کو نظر انداز نہیں کیا۔ ایک طرف تو بے چارگی کی یہ کیفیت ہے:

«آج آسمان کے کوٹلے پر کوئی نادار اپنی محبت سے سرشار روتا کڑھتا ہوا اپنی پھٹی پرانی چادر اوڑھ کے سوگیا تھا»۔

اور دوسری طرف بڑی کی شادی کے سلسلے میں طاقت وعظمت کا یہ منظر:

«رانی ہاں کہے گی تو دنیائیں بس جائیں گی۔ اور اگر نہ کہے گی تو پرلے آجائے گی — مہا پرلے — جس میں کیا انسان اور کیا حیوان کیا پشو اور کیا پنچھی۔ کیا دھرتی اور کیا آکاش، سب ناش ہو جائیں گے۔ سمے کے پاس کوئی نوح نہ رہے گا اور خدا کے پاس کوئی روح... شبد میں جھنکار نہ رہے گی، جیوتی میں پرکاش نہ رہے گا»۔

شروع میں میں نے کہا تھا کہ شیومت کے معنوی پیکروں کی وجہ سے پورے ناول کی معنوی فضا میں قتل وخون کی روایت بسی ہوئی ہے۔ تلوکے کے قتل اور جاترن کی عصمت دری کے بعد خونیں مناظر ایک کے بعد ایک سامنے آتے رہتے ہیں۔ منگل کو جب گھسیٹ کر شادی کے لیے لایا جاتا ہے تو «وہ لہولہان تھا»۔ اسی طرح وصل کی رات بوتل کی چھینا جھپٹی میں رانو کے سر سے «خون کا فوارہ» بہ نکلتا ہے۔ «ٹماٹر» جو کھایا نہیں جاسکا، تلوکے کی خون آلودہ لاش کی یاد دلاتا ہے۔ وصل کی رات کو پھر یہی «ٹماٹر» چینی کی ایک ٹوٹی ہوئی رکابی میں ملتا ہے «دل کی شکل کا ٹماٹر جو آلتی بھون میں کٹا پڑا تھا» آخری باب میں بڑی کی شادی کے بعد جب رانو مندر کی طرف

ہاتھ اٹھا دیتی ہے تو اچانک محسوس ہوتا ہے۔ «جہاں کلس تھے وہیں اندھیرے میں کسی کے ہاتھ پھیلے اور گردن لٹکتی ہوئی نظر آئی۔»

(۳)

اوپر کے تجزیوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے اکثر وبیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچا دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ بطور خاص اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچا پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ ساتھ ازخود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ بیدی کا تخلیقی عمل کچھ اس طرح کا ہے کہ وہ اپنے کردار اور اس کی نفسیات کے ذریعے زندگی کے بنیادی رازوں تک پہنچنے کی جستجو کرتے ہیں۔ جبلتوں کے خود غرضانہ عمل، جسم کے تقاضوں اور روح کی تڑپ کو وہ صرف شعور کی سطح پر نہیں بلکہ ان کی لاشعوری وابستگیوں کے ساتھ سامنے لاتے ہیں بیدی کے ہاں کوئی واحد واقعہ واقعۂ محض نہیں ہوتا، بلکہ ہزاروں لاکھوں دیکھے اور ان دیکھے واقعات کی نہ ٹوٹنے والی مسلسل کڑی کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسیم سے تخییل کی طرف، واقعہ سے لاواقعیت کی طرف، تخصیص سے تعمیم کی طرف اور حقیقت سے عرفان حقیقت کی طرف ہوتا ہے، وہ بار بار استعارہ، کنایہ اور دیومالا کی طرف جھکتے ہیں۔ ان کا اسلوب اس لحاظ سے منٹو اور کرشن چندر دونوں سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ کرشن چندر واقعات کی سطح تک رہتے ہیں، منٹو واقعات کے پیچھے دیکھ سکنے والی نظر رکھتے تھے، لیکن بیدی کا معاملہ بالکل دوسرا ہے۔

ہے تو یہ بھی زمین پر ہیں ، لیکن ان کا سر آکاش میں اور پاؤں پاتال میں ہوتے ہیں۔
ی کا اسلوب پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دہرے نہیں،
پہلودار ہوتے ہیں۔ ان کے مرکزی کردار اکثر وبیشتر ہمہ جہتی (multidimentional)
ہوتے ہیں جن کا ایک رخ واقعاتی اور دوسرا آفاقی وازلی (architypal) ہوتا ہے۔ ظاہر
ہے ان کی تعمیر کاری میں وقت اور مقام کی روایتی منطق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔
کی نفسیات میں انسان کے صدیوں کے سوچنے کے عمل کی پرچھائیں پڑتی ہوئی معلوم
ہوتی ہے۔ ایسے میں وقت کا موجودہ لمحہ صدیوں کے تسلسل میں تحلیل ہو جاتا ہے،
اور چھوٹا سا گھر پوری کائنات بن کر سامنے آتا ہے۔ بیدی جس عورت اور مرد کا ذکر
کرتے ہیں وہ صرف آج کی عورت اور آج کا مرد نہیں بلکہ اس میں وہ عورت اور
وہ مرد شامل ہیں جو لاکھوں سال سے اس زمین کے شداید جھیل رہے ہیں اور
اس کی نعمتوں سے لذت یاب ہوتے چلے آرہے ہیں۔ بیدی کے پہلودار استعاراتی اسلوب
کی وجہ سے ان کے کرداروں کے مسائل اور ان کی محبت ونفـــرت خوشیاں اور غم
دکھ اور سکھ ، مایوسیاں اور محرومیاں نہ صرف انہیں کرداروں ہی کی ہیں ، بلکہ ان میں
ان بنیادی جذبات اور احساسات کی پرچھائیاں بھی دیکھی جا سکتی ہیں جو صدیوں سے
انسان کا مقدر ہیں۔ اس طرح کی ما بعـــد الطبیعیاتی فضا بیـدی کے فن کی خصوصیت
خاصہ ہے۔

میں نے شروع میں کہا تھا کہ بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کے اولین
نقوش ان کی ابتدائی کہانیوں میں ڈھونڈے سے مل جاتے ہیں۔ ان کا پہلا کامیاب استعمال
"گرہن" میں کیا گیا تھا لیکن اس وقت بیـدی کو ابھی اپنی اس قوت کا احساس نہیں
تھا آزادی کے بعد "لاجونتی" کی کامیابی نے یقینا انہیں مزید اس طرف متوجہ کیا ہوگا۔
(کوکھ جلی اگر چہ ۱۹۴۹ ع میں شایع ہوئی لیکن اس کی اکثر کہانیاں آزادی
سے پہلے کی ہیں) لیکن پہلی بار پوری طرح یہ اسلوب "اپنے دکھ مجھے دے دو"

میں کھل کر سامنے آیا اس کے بعد تو جیسے بیدی نے اپنے آپ کو پالیا۔ یا انہیں اپنے اسلوب کی بنیادوں کا عرفان ہوگیا۔ « ایک چادر میلی سی » لگ بھگ اسی زمانے میں لکھا گیا۔ اس میں اور اس کے بعد بیدی کے استعاراتی اور اساطیری اسلوب کی قوت شفا کو واضح طور پر دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہاں آزادی کے بعد کی سب کہانیوں کے تجزیہ کی گنجایش تو نہیں البتہ مختصراً چند اشارے کیے جاتے ہیں۔

«لاجونتی» میں معنوی فضا کی توسیع کے لیے «راماین کی کتھا»، «سیتا کے اغوا»، اور «دھوبی کی حکایت» سے مدد لی گئی ہے۔ «جوگیا» میں رنگوں کی حیثیت پہلودار استعاروں کی ہے اور ان احساسات اور کیفیات کو ابھارا گیا ہے جو رنگوں کے اثر سے طبیعت میں پیدا ہوتے ہیں۔ «ببّل» میں عفت وعصمت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی ہے اور خود ببّل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے۔ لمبی لڑکی میں گیتا کے سترھویں ادھیائے اور اس کے مہاتم کا تصور ہے جو اس وقت پڑھا جاتا ہے جب دادی کی زندگی کی کشتی «لمبی لڑکی» کی شادی کے بعد کنارے آلگتی ہے۔ «ٹرمینس سے پرے» میں اچلا کا شوہر رام گڈکری بیسویں صدی کا رام ہے جو بن باس یعنی دورے پر جاتے ہوئے اپنی سیتا یعنی اچلا کو راس رچانے کے لیے پیچھے اکیلا چھوڑ جاتا ہے۔ حجام الٰہ آباد میں سرسوتی کے سنگم کا لوک پتی جس نے حجامت بنا بنا کے سب کا حلیہ بگاڑ رکھا ہے، در اصل ہماری موجودہ سیاسی لیڈر شپ یا حکمراں طبقہ ہے۔ یہ غالباً بیدی کی واحد کہانی ہے جس میں استعارے کی باقاعدہ تکرار نے پوری کہانی کو علامتی رنگ دے دیا ہے۔ «دیوالہ» بھابی اور نند کے جنسی جذبات کی کہانی ہے جس میں بیدی نے شادی کے ادارے کے بارے میں بعض سوال اٹھائے ہیں۔ اس کا مرکزی کردار آٹھ بار لڑکا شبل ہے جو نہ صرف گوکل اشٹمی کے دن کرشن کی روایت

کی پیروی میں رسم کی مٹکی پھوڑتا ہے بلکہ عملاً بھی "مٹکی" پھوڑتا ہے "یوکلپٹس" کی اساطیری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں۔ بیدی کی تازہ کہانیوں میں سے "میتھن" میں کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے اس میں جنس کو اکائی کے طور پر پیش کیا گیا ہے مرد اور عورت جنس کے دو پہلو ہیں — توام — آپس میں جڑے ہوئے۔ جیمنی کا جڑواں ستاروں کا تصور یونانی اور مصری اساطیر میں بھی ملتا ہے لیکن اس کی ثنویت میں واحد وحدت دیکھنا ہندوستانی ذہن سے متعلق ہے۔ بیدی نے اپنے مخصوص انداز میں جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیق کائنات کی ما بعد الطبیعاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی ہے وہ ان کے کمال فن کی دلیل ہے۔

اس بات کی شکایت عموماً کی جاتی ہے کہ بیدی اب جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ جس طرح اوپر کے تجزیہ سے یہ بات ثابت کی جاچکی ہے کہ دیو مالا سے مدد لینے کا رجحان بیدی میں شروع سے تھا لیکن آزادی کے بعد یہ باقاعدہ طور پر ان کے فن کا حصہ بن گیا، اسی طرح یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ جنس کے بارے میں لکھنے کا مادہ بیدی میں پہلے سے تھا ("گرہن" کی چودہ کہانیوں میں سے سات یعنی نصف کے مرکزی خیال کا جنس سے گہرا تعلق ہے) لیکن آزادی کے بعد اس نے ایک بھرپور رجحان کی شکل اختیار کرلی ہے۔ یہ سوچنا غلط نہیں ہے کہ بیدی کو ہندوستانی اساطیر وروایات کے ساتھ شروع ہی سے جو دل چسپی رہی ہوگی، وہ آزادی کے بعد کئی گنا بڑھ گئی ہے۔ انہیں ہندوستانی ذہن کے تصور جنس کا بھی گہرا احساس رہا ہوگا۔ یہ سامنے کی بات ہے کہ قدیم ہندوستان کا تصور جنس سامی تصور جنس سے یا جدید مغربی تصور جنس سے بالکل مختلف چیز ہے۔ یہ بہت ہی آزادانہ، کھلاڈلا اور بھرپور ہے، روح کی لطافت سے شاداب اور خون کی حدّت سے تھرتھراتا ہوا۔ سامی تصور کی سخت گیری جو مجازی لگاؤ کو شجر ممنوعہ قرار دیتی ہے، یہاں نام کو بھی نہیں۔ بے شک جسمانی لذت اور حواس کی سرشاری اس کا نقطۂ آغاز

ہے لیکن یہ کیفیت اس ہوس ناکی اور سفلہ پن کی طرف نہیں لیے جاتی جو مغربی مزاج سے مخصوص ہے۔ جسمانی حسن کے آزادانہ اور بے باک اظہار کی وجہ سے یہاں عریانیت کے وہ معنی ہی نہیں، جن سے ہمارے موجودہ ذہن آشنا ہیں۔ شوشکتی اور وشنومت کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے یہ ھندوستان میں اساطیر کی دو اہم ترین روایتیں ہیں، اور دونوں میں جنس کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ شوشکتی کے سلسلے میں یونی اور لنگم کی پرستش کا ذکر پہلے کیا جاچکا ہے۔ کرشن کی راس لیلا کا مرکز ومحور بھی جنس ہے۔ ان دونوں میں فرق صرف اتنا ہے کہ شو شکتی کے تصور میں دراوڑی ذہن کی کھردری ارضیت کا پہلو نمایاں ہے اور کرشن کی راس لیلا یا سیتا اور رام کے تعلقات میں آریائی ذہن کی آسمانی لطافت کا پہلو نمایاں ہے۔ ان اساطیری تصورات کے علاوہ بیدی کے سامنے ہندوستانی فنون لطیفہ کی روایتیں بھی ہیں۔ ہندوستانی مصوری، سنگ تراشی اور موسیقی میں جنس کا عمل دخل دنیا کی کسی بھی تہذیب سے کہیں زیادہ ہے یہاں راگ راگنیاں بھی حسیناؤں کے پیکر میں ڈھل کر سامنے آتی ہیں۔ کھجوراھو یا کونارک کی سنگ تراشی ہو یا اجنتا ایلورا کی باگھ اور ایراوتی کی مجسمہ سازی یا نقاشی، ہر جگہ جنس کا اظہار آزادانہ اور بھر پور طریقے پر ہوا ہے۔ اس میں لذت کا پہلو یقیناً ہے لیکن اس عظیم مسرت کے روپ میں جو انسان کو فطرت کا سب سے اہم تحفہ ہے۔ در اصل سارا معاملہ تخلیق کے لامتناھی عمل کا ہے۔ ھندوستانی روایت میں جنس کے جسمانی پہلو کو اس کے روحانی پہلو سے الگ کرکے دیکھا ہی نہیں جاتا۔ یا پھر یوں کہا جاسکتا ہے کہ جنس کے جسمانی پہلو کی کچھ اس طرح سے تطہیر اور تقدیس کر دی گئی ہے کہ عریانیت عریانیت نہیں رہی۔ بیدی کے ہاں جنس کے ذکر کو اگر اس پس منظر میں دیکھا جائے تو اس کی معنویت ہی دوسری ہو جاتی ہے۔

"یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم "وہ" سامنے بیٹھی

ہے ، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جسکی طرف کبھی واضح اور کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں ، ۔
بیاہ شادی کے گیت جس کے لیے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لیے اینٹیں پکتی ہیں ... اور سبھاؤں میں شور جس کے لیے بڑھتا ہی جاتا ہے ، جیسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے ، اس لیے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی سمٹتی ہے جس میں کسان آتا ہے ، ہل کاندھے پر ڈالے ، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھٹی میں ڈھالا ہے .... سر پر پگڑی باندھے ، کلغی سجائے وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی کوئی مٹکی پھوٹ جائے گی ، اور اس میں سے بڑے ہی صبر ، بڑے ہی ایثار ، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہوگی۔ جسکے لیے اس کا عظیم « وہ » آتا ہے ، ایک ہاتھ میں مقدس کتاب ، دوسرے میں شراب لیے ..... تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ انگنت گوپیوں سے کھیلا ہے ، ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے ، اور محبت اور ہیبت ۔ وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تروتازہ حسین وجمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جائے گا۔ بار بار اپنائیگا ، بےہوش ہوہوجائے گا ۔ اور وہ نہیں جانتا وہ محض ایک تنکا ہے ، زندگی کے بحر زخار میں صرف ایک بہانہ ہے تخلیق کے اس لامتناہی عمل کو ایک بار چھیڑ دینے کا ، ایک بار حرکت میں لیے آنے کا ، اور پھر بھول جانے کا ..... »

(لمبی لڑکی)

« موہن نے ہمیشہ عورت کو مایا کے روپ میں دیکھا تھا ۔ وہ باہر سے اور اندر سے اور معلوم ہوتی تھی ۔ اچھا اور برا ، گناہ اور ثواب کبھی خوبصورت کبھی بدصورت طریقے سے آپس میں کھلے ملے ہوتے تھے پھر جو عورت کبھی

میں بھری پری دکھائی دیتی وہ دبلی نکلتی اور دبلی دکھائی دینے والی بھری پری۔۔
اسے ہی تو مایا کہتے ہیں یا لیلا ۔ مثلا ایسی تندرست عورت جسے دیکھتے
ہی گردے میں درد ہونے لگے اس سے ڈرنا بےکار بات ہے اور ہڈیوں کے
ڈھانچے سے الجھنے پہ اتنا بھی نفع نہیں ہوتا تھا جتنا کسی مزدور کو بیس
سیر لکڑیاں کاٹنے سے۔ مایا جس کے بارے میں کہیں یہ ہاتھ نہ آئے گی وہی
گردن دبائے گی، اور مایا کیا ہوتی ہے،

(ٹرمینس سے پرے)

یہ لیے شہوانی حدوں کو بھی چھو سکتی ہے لیکن کتھا سرت ساگر، ہتواپدیش، شکا سپ تی،
اور پرانوں کے سیکڑوں ہزاروں قصے کہانیوں میں شہوانیت کا وہ کون سا پہلو ہے جو
بیان نہیں ہوا۔ ان میں عورت کی فطرت اور جسمانی مسرت کے سربستہ رازوں کو
کھولنے کی مسلسل کوشش ملتی ہے۔ ہندوستان کے کلاسیکی ادبی سرمایہ میں جو
مخصوص بےباکی پائی جاتی ہے وہ چٹخارے کے لیے یا محض اکسانے کے لیے نہیں،
اس کا تعلق جسمانی مسرت کی باخبری سے ہے۔ بیدی کے ہاں جنس کا ذکر زیادہ تر
اس لحاظ سے آتا ہے جہاں معاملہ فطرت کے دل کی دھڑکنوں کو سننے، جسمانی کیف
وسرور کے عظیم معمے کو سمجھنے، عورت اور مرد کے تعلقات کی بھول بھلیوں کے
بھید کو جاننے اور کائنات میں اتصال باہمی کی پراسراریت کی گرہیں کھولنے کا ہو، وہاں
جنس کے مختلف پہلوؤں کا ذکر ناگزیر ہے۔

(۴)

اب چند الفاظ بیدی کے اسلوب اور ہم عصر افسانہ کی زبان کے بارے میں۔
ہم عصر افسانہ میں براہ راست انداز بیان سے بچنے اور زبان کو تخیلی سطح پر استعمال

کرنے کا رجحان عام ہوتا جا رہا ہے۔ مجموعی طور پر اس رجحان کو رمزیہ انداز بیان (Oblique Expression) کا رجحان کہا جا سکتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ان تینوں اسلوبیاتی روایتوں سے انحراف کرتا ہے جس کا ذکر میں نے مضمون کے شروع میں کیا تھا۔ یعنی پریم چند کی، منٹو کی اور کرشن چندر کی۔ ان تینوں روایتوں کو مجموعی طور پر براہ راست انداز بیان (Direct Expression) کی روایت کہا جاسکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کئی پرانے افسانہ نگاروں کے ھاں رمزیہ انداز بیان کی مثالیں مل جائیں گی۔ مثلاً احمد علی کا موت سے پہلے یا احمد ندیم کا قاسمی کا سلطان یا وحشی، لیکن بنیادی طور پر یہ سب براہ راست انداز بیان کے افسانہ نگار ہیں۔ آزادی کے بعد جن افسانہ نگاروں نے براہ راست انداز بیان سے رمزیہ انداز بیان کی طرف سفر کیا ہے، ان میں دو نام نہایت اہم ہیں: قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین۔ (یہاں اس بات کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے کہ اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں، انتظار حسین نے نہیں۔ بیدی کے ھاں اساطیر سے مدد لینے کا رجحان «گرھن» سے شروع ہوتا ہے جو سنہ ۴۲ یا اس سے پہلے شایع ہو چکی تھی جب کہ انتظار حسین ۱۹۶۰ ع کے لگ بھگ اس طرف متوجہ ہوئے۔ ان کے مجموعے «کنکری» میں کوئی اساطیری انداز کی کہانی نہیں۔ البتہ سب سے پہلے داستانی اسلوب کی باز یافت انتظار حسین نے کی۔ انتظار حسین کے اسلوب کو داستانی کہتے ہیں، جبکہ بیدی کا انداز بیان اساطیری ہے)۔

جدید افسانہ نگاروں میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جنہوں نے براہ راست انداز بیان کے افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی بعض افسانوں میں رمزیہ انداز بیان کو استعمال کیا میری مراد رام لال کی آنگن، جوگندر پال کی باز یافت، اقبال مجید کی پیٹ کا کیچوا سے ہے۔ ان سے کچھ ہٹ کر اردو افسانہ میں اس وقت کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو بیسویں صدی کی آٹھویں دھائی میں بھی آرائش لفظی، رنگیں بیانی، مرصع کاری اور تشبیہ سازی کو

بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ میں نے اس سے پہلے جہاں تشبیہ اور استعارے کے فرق سے بحث کی تھی، اس کی وضاحت کردی تھی کہ زبان کے تخییلی استعمال کے سلسلے میں استعارے کے مقابلے میں تشبیہ کمتر درجے کی چیز ہے۔ تشبیہ بے شک شعری لوازم میں سے ھے لیکن اول تو اس کی معنوی فضا محدود ہوتی ھے، اور استعارے کی لا محدود، دوسرے یہ کہ تشبیہ مشبہ اور مشبہ بہ کے ساتھ آتی ھے اور اکثر وبیشتر اس کے ساتھ وجہ شبہ اور حرف تشبیہ کا دم چھلا بھی لگا ہوا ہوتا ھے، جس سے نہ صرف طوالت اور لفاظی پیدا ہوتی ھے بلکہ اشاریت بھی مجروح ہوتی ھے۔ اردو افسانہ میں تشبیہ سے مزین نثر دراصل کرشن چندر کے اسلوب کی توسیع ھے۔ کرشن چندر کے ھاں پھر بھی ایک لطافت، نرمی اور توانائی ھے جب کہ ان لوگوں کے ھاں تشبیہ کی بھرمار سے نثر بے حد کثیف اور گاڑھی ہوگئی ھے اور افسوس اس بات کا ھے کہ ایسی گاڑھی نثر لکھنے والے سمجھتے ہیں کہ وہ زبان وادب کی خدمت کر رھے ہیں اور اردو افسانے پر احسان فرما رھے ہیں۔ ایسے لوگوں میں اپنے گناہ بخشوائے ہوئے وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں، جنہیں افسانوی زبان کا سرے سے شعور ھی نہیں۔ لمبے لمبے جملے، رنگین اور نادر تشبیہیں، منظر نگاری کی بھرمار، تفصیل ھی تفصیل، جزئیات ھی جزئیات، الفاظ ھی الفاظ، ایسے افسانوں کو پڑھتے ہوئے سر پیٹ لینے کو جی چاھتا ھے۔ ادب بے شک الفاظ کا فن ھے لیکن الفاظ کو سلیقے سے برتنے کا، نہ کہ ان کا ڈھیر لگانے اور انہیں بے مصرف استعمال کرنے کا۔ زبان کے ایسے کرم فرماؤں کو اردو افسانہ کبھی معاف نہ کرے گا۔

ان کے مقابلے پر وہ افسانہ نگار ہیں جو سرے سے براہ راست انداز بیان کے قائل ھی نہیں اور موجودہ دور میں افسانے کے لیے صرف رمزیہ انداز بیان ھی کو موزوں سمجھتے ہیں۔ میری مراد عبد اللہ حسین، دیویندر اِسر، بلراج مین را، سریندر پرکاش، احمد ھیش، خالد اصغر، بلراج کومل، کمار پاشی اور انور سجاد جیسے افسانہ نگاروں

ہے۔ یہ اردو افسانہ کی بلوغت کا کھلا ہوا ثبوت ہے کہ اب واضح معنی کے بجائے پوشیدہ معنی کی اہمیت تسلیم کرلی گئی ہے یہ بھی طے ہے کہ جیسے جیسے افسانہ ترقی کرتا جائےگا رمزیہ انداز بیان کی اہمیت بڑھتی جائے گی۔

عام طور پر کہا جاتا ہے کہ اب افسانے کی زبان شاعری کی زبان سے قریب آ گئی ہے لیکن یہاں شاعری کی زبان سے کرشن چندر اور ان کی صف کے افسانہ نگاروں کی رومانی نثر مراد نہیں جو طرحدار تو ہے تہ دار نہیں۔ جدید افسانے میں شاعری کی زبان سے وہ زبان مراد ہے جو شاعرانہ وسایل سے کام لیتی ہے یعنی کنایہ، استعارہ اور اشاریت ورمزیت سے۔ نیز اساطیر، قدیم رسوم وعقائد اور لوک روایات سے مدد لے کر نئے معنوی تلازموں کی دریافت کرتی ہے۔

آخر میں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ نئے افسانہ نگار جب براہ راست انداز بیان کی پرانی اسلوبیاتی روایت کو رد کرچکے ہیں تو رمزیہ انداز بیان کی نئی روایت کی بنیاد کس اردو پر رکھی جائے گی؟ پریم چند کی زبان تو ارتقائی سفر میں پیچھے رہ گئی ہے۔ کرشن چندر کی زبان کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ان دونوں کے بعد منٹو رہ جاتے ہیں یا پھر بیدی۔ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اتنا منفرد ہے کہ اس کی پیروی نہ کسی سے ہوئی ہے نہ ہوسکتی ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کی بنیاد استعارہ اور اساطیر پر ہے (کیونکہ یہ بات تو ان میں اور اکثر جدید افسانہ نگاروں میں وجہ اشتراک ہے) بلکہ اس لیے کہ بیدی کی زبان اردو کے بنیادی دھارے (Mainstream) سے قدرے ہٹی ہوئی ہے۔ اس طرح سے لے دے کے فقط منٹو رہ جاتے ہیں اور اس میں شک نہیں کہ منٹو کی زبان بنیادی اردو سے قریب ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ قابل قبول ہے۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ میں یہاں زبان اور اسلوب کو دو مختلف معنی میں استعمال کررہا ہوں۔ اسلوب کی دو پرتیں ہوتی ہیں۔ پہلی زبان کی پرت (Level of Language) اور دوسری معنی کی پرت

(Level of Meaning) - جہاں تک رمزیہ انداز بیان کی پہلی پرت کا تعلق ہے یعنی زبان کا تو لامحالہ منٹو کی زبان بنیاد کا کام دے گی۔ لیکن معنی کی پرت تو لفظ کے پوشیدہ معنی پر زور دینے، استعارہ، کنایہ اور اساطیر سے مدد لینے اور زبان کے زیادہ سے زیادہ تخیلی استعمال سے تیار ہوگی اس سلسلے میں منٹو سے زیادہ مدد نہیں ملے گی، کیونکہ ان کا اسلوب تو بہر حال براہ راست انداز بیان کی ذیل میں آتا ہے، البتہ اس ضمن میں استفادے کے لیے نگاہیں بیدی کی طرف اٹھیں گی اور بار بار اٹھتی رہیں گی۔

اردو میں ترکی اثرات کی کمی کے اسباب

حامد اللہ ندوی

(۱)

اردو زبان کی نشوونما کی تاریخ میں سلاطین دھلی کے عہد کو بڑی اہمیت حاصل ھے، یہی وہ زمانہ تھا جس میں ھندو مسلم میل جول سے اردو زبان کی داغ بیل پڑی اور صوفیاے کرام نے اپنے تبلیغی مقاصد کے لیے اسے اپنا کر سارے ھندوستان میں عام کردیا.

سلاطین دھلی کے نام سے جن حکمرانوں نے ھندوستان پر حکومت کی ان میں شمسی خاندان، خلجی خاندان، تغلق خاندان اور لودھی خاندان خاص طور پر اھمیت رکھتے ھیں. ان خاندانوں کے نسلی روابط کی چھان بین سے معلوم ھوتا ھے کہ یہ سب ترکی النسل تھے. اولین غیر عرب فاتح محمود غزنوی اور شہاب الدین غوری تو ترکی النسل تھے ھی لیکن ان کے جانشین قطب الدین ایبک شمس الدین ایلتتمش اور غیاث الدین بلبن کے ترکی النسل ھونے میں بھی کسی کو شبہ نہیں. خلجیوں کے متعلق بعض مورخین نے شبہ ظاھر کیا ھے کہ وہ ترک نہیں تھے. لیکن جیسا کہ لفظ خلجی خود بتاتا ھے وہ بھی ترک تھے اور ترکستان کے ایک قبیلے خلج سے تعلق رکھتے تھے. خلجیوں کی طرح تغلق کا تعلق بھی ترکستان ھی کے ایک قبیلے قراونہ (Qarauna) سے تھا. لودھیوں کو افغانی سمجھا جاتا ھے لیکن سچ یہ ھے کہ اکثر افغانیوں کا رشتہ بھی اوپر جا کر ترکوں سے ھی ملتا ھے.

اس عہد کے نہ صرف حکمران ترک تھے بلکہ اکثر امرا ورؤسا ، فوجی وسیاسی عہدہ دار اور علما وشعرا بھی ترکی النسل تھے جن میں امیر خسرو کا نام منجملہ سے نمایاں ہے ۔ ترکوں کی یہ سیاسی وسماجی برتری پورے سوا تین سو سال (۱۲۰۶ ۔ ۱۵۲۶) تک سارے ہندوستان پر چھائی رہی اور اس کے بعد بھی جن بادشاہوں نے ان کی جگہ لی وہ خاندان تیموریہ سے تعلق رکھتے تھے ۔ اور نسلا ترک ہی تھے ۔ ان ساری باتوں کا لازمی نتیجہ یہی ہونا چاہیے تھا کہ اردو پر ترکی زبان کی چھاپ ہمیں قدم قدم پر نظر آتی ۔

لیکن یہ عجیب بات ہے کہ جب ہم اردو پر دوسری معاصر اور قریبی زبانوں کے اثرات کا پتا چلانے کی کوشش کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ اس پر عربی ، فارسی اور ہندوستانی کا اثر تو قدم قدم پر موجود ہے لیکن ترکی کے اثرات نہ ہونے کے برابر ہیں ۔ سوال یہ ہے کہ آخر اردو زبان ترک سلاطین اور ترکی امرا وحکام کے زیر سایہ پروان چڑھنے کے باوجود خود ترکی اثرات سے اس قدر عاری کیوں ہے ۔ کیا بات ہے کہ اس میں عربی اثرات ملتے ہیں ، فارسی اثرات ملتے ہیں اور ہندوستانی اثرات ملتے ہیں اور نہیں ملتے تو صرف ترکی اثرات ؟ اس کا جواب معلوم کرنے کے لیے ہمیں یقیناً خود ترکوں اور ترکی زبان کا ذرا گہرائی سے مطالعہ کرنا ہوگا ۔

(۲)

ترکوں کے نسلی حالات اور ان کی قدیم تاریخ پر اب تک جو کچھ لکھا گیا ہے اس کا مطالعہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ترک یا تورانی ایشیائے کوچک کے بہت پرانے باشندے ہیں ۔ زمانہء قدیم میں ان کا اپنا ایک مخصوص معاشرتی نظام تھا جو زیادہ تر خانہ بدوش (Nomads) جرگوں پر مشتمل تھا ، اور ہر جرگہ اپنے ایک طاقتور سردار کے ماتحت ہوتا تھا ۔ یہ نہایت بہادر جانباز اور دلیر ہوتے تھے ۔ شہر بسانے اور

آرام کی زندگی گزارنے کے مقابلے میں وہ شاہین وار آزاد فضاؤں میں گھومنے اور شکار زندہ کی لذت سے لطف اندوز ہونے کے عادی تھے۔ ان کا اپنا کوئی مخصوص تمدن نہ تھا، بلکہ جہاں اور جن لوگوں کے ساتھ رہتے ان کے اجزائے تمدن کو اپنالیتے تھے۔ ان میں سے اکثر تجارت پیشہ تھے اور چین سے ہندوستان تک تمام بڑی راستوں پر ان کا قبضہ تھا۔ ایشیا کے اکثر پہاڑ، وادیاں اور دریا ان کے دیے ہوئے ناموں سے آج بھی مشہور ہیں۔

چھٹی صدی عیسوی میں بومن (Bumin) اور استامی (Istami) نامی دو ترک سرداروں نے جو آپس میں بھائی بھی تھے، منگولیا اور چین کی سرحدوں سے لے کر بحر اسود تک کے وسیع علاقے کو فتح کرکے وہاں دو متوازی حکومتیں قائم کرلی تھیں جن کو چین کے لوگ شمالی ترکوں کی سلطنت اور مغربی ترکوں کی سلطنت کے نام سے آج بھی جانتے ہیں لیکن یہ سلطنتیں جتنی تیزی سے بنیں اتنی ہی تیزی سے بکھر بھی گئیں۔

اسلام کے عروج اور عربوں کی ترقی کے زمانے میں سمرقند، بخارا، خوارزم، فرغانہ، تاشقند اور کاشغر وغیرہ میں انہیں کی حکمرانی تھی۔ جب عربوں نے ایران وروم کو فتح کیا تو یہ ترکی علاقے بھی ان کے زیر نگیں ہوگئے اور ان میں اسلامی اشاعت عام ہوگئی۔ بہادر اور جنگجو ہونے کی وجہ سے عباسی خلیفہ ہشام کے عہد حکومت ہی سے عربوں اور ایرانیوں کی طرح یہ بھی فوج کا ایک باقاعدہ حصہ بننے لگے، یہاں تک کہ خلیفہ معتصم کے برسر اقتدار آتے آتے ان ترکوں کا اثر ورسوخ اور عمل دخل اتنا بڑھ گیا کہ خلیفہ کی جگہ وہی ملک کے سیاہ وسفید کے مالک معلوم ہوتے تھے۔

دولت عباسیہ کے زوال کے بعد جہاں مختلف ایرانی النسل گورنروں نے اپنے اپنے علاقوں میں خود مختاری کا اعلان کردیا وہاں ترکوں نے بھی موقع سے فائدہ

اکر جگہ جگہ اپنی چھوٹی چھوٹی حکومتیں قائم کرلیں، چنانچہ مصر میں طولونی،
تانستان میں غزنوی اور خراسان میں سلجوقی حکومتیں اسی عہد کی پیداوار ہیں اور
لت عثمانیہ سلجوقی ترکوں کی آخری یادگار ہے جو کئی سو سال تک بیک وقت ایشیا،
روپ اور افریقہ تین براعظموں پر چھائی رہی۔

(۳)

فوجی اور سیاسی سطح پر تو بے شک ترکوں نے آہستہ آہستہ یہ ساری برتریاں
صل کیں۔ نسلی اور قومی اعتبار سے بھی عربوں اور ایرانیوں کے بعد ہر طرف انہیں کا
رہ رہا۔ لیکن لسانی سطح پر وہ اس قدر منظم اورکامیاب نظر نہیں آتے۔ اس کی بڑی
جہ شاید یہ ہو کہ جتنے ان کے قبیلے تھے اتنی ہی ان کی بولیاں بھی تھیں اور ان
لیوں میں بھی کوئی باہمی رشتہ تلاش کرنا مشکل تھا۔ چنانچہ میکس میولر نے اپنی
ہور کتاب علم اللسان (The Science of Language) میں لکھا ہے:

«تورانی گروہ السنہ میں بہ استثنائے چینی اور اس کی ہم اصل (Cognate) بولیوں
کے وہ تمام زبانیں شامل ہیں جو ایشیا اور یوروپ میں بولی جاتی ہیں اور آریائی
وسامی گروہ میں شامل نہیں۔ سامی اور آریائی زبانیں بھی صرف چار مغربی
جزیرہ نما (Peninsula) هندوستان، ایران، عرب، ایشیائے کوچک اور یوروپ
میں بولی جاتی ہیں اور یہ باور کرنے کے اسباب موجود ہیں کہ یہ سارے
عالک بھی آریائی اور سامی قوموں کی آمد سے پہلے تورانی قبائل کے زیر نگیں
تھے، اور یہاں تورانی بولیاں عام تھیں...... بے شک اِن آن گنت (immense)
زبانوں میں وہ خاندانی مشابہت نہیں ہے جو سامی یا آریائی زبانوں کو ملاتی ہے۔
لیکن اِن بولیوں میں خاندانی مشابہت کی ناموجودگی ہی اس لسانی گروہ کا طرۂ
امتیاز ہے۔»

فاضل مصنف نے اِس پر مزید روشنی ڈالتے ہوئے بتایا ہے: "آریائی اور سامی زبانوں کے اکثر الفاظ اور صرفی و نحوی ترکیبیں ایک نسل کی قوت تخلیق کی پیداوار ہیں، صوتی فساد (Phonetic corruption) کی وجہ سے ان کا صحیح امتیاز دھندلا ضرور گیا ہے لیکن وہ ایک دوسرے سے اتنی آسانی کے ساتھ الگ نہیں ہوئی ہیں اِس طریقے سے ایک زبان کو آنے والی نسلوں کے حوالے کرنا صرف ان لوگوں سے ممکن ہے جن کی تاریخ ایک مستقل دھارے کی صورت میں بہتی ہو اور جہاں مذہب، قانون اور شاعری اسی واضح کناریوں کو جنم دیتے ہوں جو زبان کے بہاؤ کو چاروں طرف سے گوٹ لگا سکیں. تورانی خانہ بدوشوں میں ایسی کوئی سیاسی سماجی یا ادبی مرکزیت اور یک جہتی کبھی پیدا ہی نہ ہوسکی. جس قدر تیزی سے ان کی عظیم مملکتیں (Empires) بنیں اتنی ہی تیزی سے ریت کی آندھیوں (Sand-clouds) کی طرح یہ ختم بھی ہوگئیں اور کوئی دستور، کوئی نغمہ، کوئی افسانہ اپنے تخلیق کار سے زیادہ زندگی نہ پاسکا".

ان حالات کا لازمی نتیجہ یہ کہ اسلامی اثرات سے پہلے وہ اپنی کسی ایک بولی کو زبان کے درجے تک پہنچا ہی نہ سکے. اور جب اسلام کے زیر اثر آئے تو اس وقت تک عربوں کی زبان اور ان کی تہذیب کا اثر اس قدر حاوی ہوچکا تھا کہ اس کے سامنے مفتوحہ قوموں اور ملکوں کی کوئی زبان کوئی تہذیب ٹک ہی نہ سکی، فارسی زبان اور ایرانی تہذیب کی جڑیں چونکہ زیادہ گہری تھیں اس لیے وہ اپنا تھوڑا سا روپ بدل کر باقی رہنے میں کامیاب ہوگئیں. اس طرح گویا صرف دو ہی زبانوں کا سارے عالم اسلام میں عمل دخل تھا عربی اور فارسی، ایسی صورت میں ترکوں کے سامنے بھی صرف دو ہی راستے تھے، یا وہ اپنی کاروباری ضرورتوں کے لیے عربی یا فارسی کو اپنالیں یا پھر اپنی کسی بولی کو ترقی دیں. پہلا راستہ ان کے لیے آسان تھا اسی لیے عرب علاقوں میں ان کی حکومتیں بنیں تو سرکاری و درباری مقاصد کے لیے انہوں نے عربی کو اپنایا اور ایرانی و رومی علاقوں میں ان کی حکومتیں بنیں تو فارسی کو ان

مقاصد کے لیے استعمال کیا۔ یہی وجہ ہے کہ جب غزنوی اور غوری ترک افغانستان میں برسر اقتدار آئے تو انہیں بھی چار وناچار فارسی ہی کو دفتری وکاروباری زبان بنانا پڑا، اور ان کے توسط سے ہندوستان میں بھی فارسی کے رائج ہونے اور فروغ پانے کی راہیں کھل گئیں۔

(۴)

لیکن زبانوں اور بولیوں کی حیثیت اس بڑی دنیا میں بالکل ایسی ہے جیسی سمندر کی موجیں، جس طرح سمندر میں بیک وقت ہزاروں موجیں ابھرتی ہیں اور ایک موج کا دوسری موج کے اثر سے الگ رہنا ناممکن ہے اسی طرح ایک زبان کا بھی دوسری زبان سے اپنا دامن بچانا ناممکن ہے جب دو یا دو سے زیادہ زبانیں باہم ملتی ہیں تو وہ ایک دوسرے سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتیں۔

ابتدائے اسلام میں ترکوں کی زیادہ تر آبادیاں ایران وروم کی سرحدوں پر واقع تھیں، قومی مزاج اور طرز معاشرت کے اختلاف کی وجہ سے ان میں اور ایرانیوں میں ایک جذبۂ رقابت سا بھی پیدا ہوگیا تھا اور وہ ہمیشہ ایک دوسرے سے برسر پیکار رہتے تھے۔ تورانیوں اور ایرانیوں کی اس دیرینہ آویزش کی جھلکیاں آج بھی بعض فارسی شہکاروں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ چنانچہ فردوسی کا شاہنامہ اس کشاکش دیرینہ کی ایک طویل داستان ہے۔ گوکہ اس منظوم داستان میں ہمیں عربی، رومی، حبشی، کرد غرض کہ ہر قسم کے کردار جگہ جگہ سرگرم عمل دکھائی دیتے ہیں لیکن اصلی مقابلہ ایرانیوں اور تورانیوں میں ہے۔ فردوسی نے قومی حمیت کے جوش میں جہاں ایرانیوں کو مہذب انصاف پسند بہادر اور سارے اعلا صفات کا نمونہ قرار دیا ہے وہاں تورانیوں کو نہایت وحشی، جاہل اور حملہ آور کے روپ میں دکھایا ہے۔ فردوسی کا ہیرو رستم اپنی اعلا ایرانی تہذیب کا ایک نمائندہ ہے اور وہ اپنی ناقابل شکست قوت کے ذریعے قدم

قدم پر تورانیوں کو ذلت ورسوائی کا سامنا کرنے پر مجبور کردیا ہے۔

ایرانی تہذیب کی ان ساری سربلندیوں کے باوجود یہ ایک حقیقت ہے کہ وہ اس دیرینہ آویزش کی وجہ سے ایک دوسرے سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ ترکوں نے اگر ایرانی تہذیب اور ان کی زبان کو اپنایا تو ایرانی بھی ترکوں کی بعض قومی اور لسانی خصوصیات سے مرعوب ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ چنانچہ ترک چشم (مخمور آنکھ) ترک جوش (دلفریب ادا) ترک سوار (بانکا) جیسی صفاتی ترکیبیں، ترکان چرخ (سبع سیارہ) ترک چین (سورج) ترک حصاری (چاند) ترک خرگاہ (محبوب) جیسے کنایے واستعارے، ترکی کردن (جفا کرنا) ترکی تمام شدن (غرور ٹوٹنا) ترکتازی کردن (تاخت وتاراج کرنا) ترکی بہ ترکی جواب دادن (منہ توڑ جواب دینا) جیسے محاورے اور

زبان آن پسر ترکی ومن ترکی نہ می دانم
چہ خوش بودی اگر بودی زبانش در دہان من

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دلِ ما را
بخال ہندوش بخشم سمرقند وبخارا را

الا اے ترک آتشروی ساقی — بآب بادہ عقل از من فرو شوی

جیسے زبان زد عام شعر کچھ ایسے ہی فارسی زبان کا نا قابل تلافی حصہ نہیں بن گئے۔ ان میں کا ایک ایک لفظ اِس بات کی غمازی کرتا ہے کہ ایرانی بھی ترکوں کی زبان، ان کے حسن وجمال، ان کی ادا وبانکپن اور ان کی دلیری وجانبازی ودیگر مردانہ صفات سے کچھ کم متاثر نہیں تھے۔

زبان اور اس کے مسائل سے ہمیشہ ہی علما نے دلچسپی لی ہے۔ ...

قدیم تاریخوں میں ہمیں متعدد علما و ماہرین کے نام ایسے ملتے ہیں جنہوں نے زبان، الفاظ، مادے، مشتقات اور قواعد پر بڑی جانسوزی سے کام کیا ہے لیکن اس کو ایک ضمنی مضمون سے مستقل علم بنانے کا سہرا علمائے یوروپ کے سر ہے۔

یوروپ میں سولھویں صدی عیسوی میں پہلی بار اس طرف باقاعدہ توجہ دی گئی۔ اس وقت لوگوں کے ذہن پر مذہب سوار تھا اور زبان کو وہ خدا کی دین سمجھتے تھے، اس کے نتیجے کے طور پر یہ بات ان کے دلوں میں بیٹھ گئی کہ تمام زبانوں کی اصل ایک ہے اور وہ عبرانی ہے۔ زبانوں کے معاملے میں وحدتِ اصل (monogenesis) کا یہ نظریہ اس وقت اس قدر مقبول تھا کہ تقریباً دو سو سال تک یوروپ کے اکثر علمائے زبان نہایت دیانت داری کے ساتھ اس کو سچ سمجھتے رہے۔ اور عبرانی کے نام سے سامی زبانوں پر نہایت زور وشور کے ساتھ تحقیق جاری رہی۔

لیکن جب اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کی ابتدا میں سیاحت، تجارت، دریافت اور انکشافات کے نتیجہ میں نئے راستے کھلے، نئی زبانیں سامنے آئیں اور نئے لسانی نظریات نے جنم لیا تو پھر سامی زبانوں کی تحقیقات ثانوی ہو کے رہ گئیں اور اولیت ہند یوروپی زبانوں کے تقابلی مطالعہ کو مل گئی اور ان زبانوں پر زیادہ سے زیادہ کام ہونے لگا۔

اس طرح اب تک زیادہ سے زیادہ لسانی تحقیقات یا تو سامی زبانوں کے سلسلے میں ہوئی ہیں یا پھر ہند یوروپی زبانوں اور ان کی مختلف شاخوں کے سلسلے میں۔ ان دو لسانی خاندانوں کے علاوہ دنیا کے اور لسانی خاندانوں پر جو کچھ معلومات ملتی ہیں ان کی حیثیت محض ضمنی ہے اور ان کو عام معلومات سے زیادہ کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔

ترکی یا تورانی بولیوں کا شمار عام درجہ بندی کے مطابق یورال التائی (Ural Altaic) زبانوں میں ہوتا ہے اول تو اسی میں اختلاف ہے کہ یورال اور التائی دونوں گروہ مل کر

ایک خاندان کی شاخیں بتاتے ہیں یا یہ ایک دوسرے سے الگ دو مستقل خاندان ہیں اور پھر التائی کی شاخیں جن میں ترکی بولیاں بھی شامل ہیں ایک دو نہیں بیسیوں ہیں اور سب سے آخر میں خود ترکی بولیاں بھی دریا کی مچھلیوں کی طرح سیکڑوں ہیں جنکی صحیح گنتی انسان کے بس کا روگ نہیں۔ پہلے تو انہیں تاریخی اعتبار سے قدیم ترکی (Old Turkish) میانی ترکی (Middle Turkish) اور جدید ترکی (Modern Turkish) کے نام سے تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ھے اور پھر جغرافیائی اعتبار سے علاقہ وار ان کی مزید تقسیم در تقسیم کی گئی ہے۔ ان تفصیلات کو پڑھ کر یقین سا ہو جاتا ہے کہ واقعی ایشیا اور یوروپ میں سامی اور آریائی زبانوں کو الگ کرنے کے بعد جو کچھ رہ جاتا ہے اس کا بڑا حصہ تورانی بولیوں پر مشتمل ہے۔ اور یہ بولیاں اتنی زیادہ تعداد میں، اتنی زیادہ مدت سے سامی اور آریائی زبانوں کے دوش بہ دوش رائج ہیں کہ آج وثوق کے ساتھ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ اِن کے درمیان لسانی عناصر کا آزادانہ لین دین کس حد تک ہوا ہے۔

لیکن جیسا کہ ہم نے اوپر لکھا ھے سالہا سال سے تورانیوں اور ایرانیوں میں جو قریبی تعلقات تھے اس کے نتیجے میں ایرانی تورانیوں کی آزادانہ زندگی اور فطری طرز معاشرت سے بے حد متاثر تھے اسی لیے انہوں نے غیر شعوری طور پر ایسے الفاظ کو زیادہ تر اپنایا ھے جو ترکوں کی قومی و معاشرتی خصوصیات کو ظاہر کرتے ہیں۔ ترک خانہ بدوش اور دشت نورد تھے اس لیے اکثر پہاڑوں، دّروں، وادیوں اور دریاؤں کے نام جیسے کرغیل، قراقرم، قاف، خزر، توغان، کرگان، جیحون وغیرہ ترکی سے فارسی میں آئے۔ ترک بہادر اور جنگجو تھے اس لیے اکثر جنگی ساز وسامان اور جنگی اصطلاحیں جیسے توپ، تفنگ، بوغدا، داروغہ، یورش، یغما، یرغمال، وغیرہ بھی فارسی کو ترکوں کی دین ہیں۔ ترکوں کا معاشرتی نظام قبائل اور جرگوں پر مشتمل تھا اسی لیے اکثر قبیلوں اور سرداروں کے نام جیسے سلجوق، طغرل، الپ ارسلان،

خان ، بیگ ، آغا ، خواجہ وغیرہ بھی ترکی سے فارسی کا حصہ بنے ۔ ترکوں کی غذائی عادتیں اور لباس وغیرہ بھی ان کا اپنا مخصوص قسم کا تھا اس لیے اکثر کھانوں اور لباسوں کے نام بھی جیسے پلاؤ ، قورمہ ، شوربہ ، یخنی ، قاب ، چمچہ ، چادر ، قبا ، نقاب وغیرہ بھی انہیں کے ذریعے فارسی میں آئے ۔

(۶)

الفاظ ہر زبان کا ایک بنیادی حصہ ضرور ہیں لیکن محض ان کی کمی یا زیادتی کو ہم ایک مستقل زبان کا درجہ نہیں دے سکتے ، اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ باہم مل کر جملوں کی شکل اختیار کرنے اور متکلم کے ما فی الضمیر کو پوری طرح ادا کرنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہوں اِسی لیے علمائے زبان نے ہمیشہ الفاظ سے زیادہ جملوں کی ساخت اور ان کے اجزائے ترکیبی کو مختلف زبانوں کے مدارج ترقی ناپنے کے لیے بہ طور پیمانہ استعمال کیا ہے ۔

سادہ سے سادہ جملے بھی کم از کم دو اجزا پر مشتمل ہوتے ہیں ، ایک مبتدا (Subject) دوسرا خبر (Predicate) ۔ مبتدا سے مراد وہ لفظ ہے جو کسی ایسے شخص یا چیز کی نشاندہی کرتا ہے جس کے متعلق کچھ کہا گیا ہو اور خبر سے مراد وہ لفظ ہے جو اس بات کی نشاندہی کرتا ہے جو کسی شخص یا چیز کے متعلق کہی گئی ہو ۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر جملہ محض ایک مبتدا اور ایک خبر پر ہی مشتمل ہو ، بلکہ بعض اوقات ایک ہی جملے میں کئی کئی مبتدا اور کئی کئی خبریں بھی ہوتی ہیں اور انہیں باہم ملاکر ایک با معنی بات پیدا کرنے کے لیے مزید اجزائے کلام (Parts of Speech) کا بھی سہارا لینا پڑتا ہے ۔

دنیا کی ساری زبانیں جملوں کی ساخت کے سلسلے میں اس قدر خوش قسمت نہیں

ہیں کہ ان میں تمام اجزائے کلام اپنی مکمل صورت میں موجود ہوں، بعض زبانیں اس معاملے میں بعض ابتدائی منزل میں ہیں، بعض ثانوی منزل میں اور بعض اعلا منزل میں۔ اسی لیے علمائے السنہ نے دنیا کی ساری زبانوں کو جملوں کی اِن پیچیدہ ضروریات اور ان میں اِن کی موجودگی کی بنیاد پر تین زمروں میں بانٹا ہے۔ (۱) بے جوڑ (Isolating) (۲) جوڑ دار یا امتزاجی (Agglutinating) اور (۳) تصریفی (Inflecting)۔

۱۔ "بے جوڑ" سے مراد وہ زبانیں ہیں جن میں جملے آزاد الفاظ کی لڑی کی سی صورت میں ہوتے ہیں۔ ہر لفظ ایک مخصوص خیال کو ظاہر کرتا ہے اور تصریفی (Inflection) صلاحیت سے محروم ہوتا ہے، ان کے باہمی تعلق (Relationship) کی واحد پہچان ان کی ترتیب (Order) ہے۔

۲۔ "جوڑ دار یا امتزاجی" سے مراد وہ زبانیں ہیں جن کے جملوں میں بنیادی الفاظ کے علاوہ بعض ایسے صریح عناصر (Formal elements) بھی ہوتے ہیں جو ان الفاظ کے مفہوم کو محدود ومتعین کرنے کے لیے ان کے ساتھ جوڑے جاتے ہیں، اِن عناصر کی کمی بیشی زبان کی اس کی اپنی مخصوص ضرورت کے مطابق ہوتی ہے۔

۳۔ "تصریفی" سے مراد وہ زبانیں ہیں جن کے الفاظ میں خود اندرونی تبدیلی کی صلاحیت ہوتی ہے، اور جملوں میں ان کے باہمی تعلق کو سابقوں اور لاحقوں کی مدد سے ظاہر کیا جاتا ہے، ان سابقوں اور لاحقوں میں سب سے اہم حروف جار (Prepositions) ہیں۔

علمائے زبان نے تورانی زبانوں کو جوڑ دار زبانوں کے زمرے میں رکھا ہے جبکہ آریائی زبانوں کو جن میں فارسی بھی شامل ہے تصریفی زبانوں میں شمار کیا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آریائی زبانوں میں جوڑ نہیں ہوتے، جوڑ تو ان میں بھی ہوتے ہیں لیکن فرق یہ ہے کہ تورانی زبانوں میں اِن جوڑوں کی حیثیت محض ترمیمی ارکان

(Modificatory Syllables) کی سی ہوتی ہے اور یہ مادّوں سے الگ بھی اپنا اپنا وجود رکھتے ہیں لیکن آریائی زبانوں میں یہ جوڑ اصل مادّوں میں اس قدر گھل مل گئے ہیں کہ ان کا اپنا الگ وجود بھی محسوس نہیں ہوتا، یہاں تک کہ بعض اوقات یہ پہچاننا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ایک لفظ میں مادہ کونسا ہے اور ترمیمی جز یا رد کونسا۔ آریائی الفاظ ایک پرزہ کے بنے ہوئے لگتے ہیں جبکہ تورانی الفاظ میں شگاف (Fissures) اور جوڑ (Sutures) صاف نظر آتے ہیں۔

دوسرے الفاظ میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ جب فارسی اپنی ترقی کی ابتدائی اور ثانوی منزل طے کر کے تکمیل کے اعلا درجے کو پہنچ چکی تھی اس وقت تورانی بولیاں اپنی ترقی کی محض دوسری منزل میں تھیں۔ ایسی صورت میں صاف ظاہر ہے کہ صرفی سطح پر فارسی کے ترکی سے متاثر ہونے کے امکانات کچھ زیادہ نہیں ہوسکتے۔ اس لیے ہمیں اس سطح پر فارسی میں ترکی اثرات کی حیثیت سے گنے چنے چند لاحقوں کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا۔ اور یہ لاحقے بھی فارسی میں اس قدر گھل مل گئے ہیں کہ فارسی الاصل ہی معلوم پڑتے ہیں۔ اس قسم کے چند ترکی الاصل لاحقے حسب ذیل ہیں

(الف) «چی»۔ یہ وصفیت کو ظاہر کرتا ہے، اور اس لاحقہ پر مشتمل بہت سے ترکی لفظ فارسی میں عام ہیں جیسے ایلچی، قاپوچی، توپچی، طبلچی خزانچی، باورچی وغیرہ۔

(ب) «چہ»۔ یہ اسم کے آخر میں لگانے سے تخفیف یا تصغیر کا فائدہ دیتا ہے جیسے صندوقچہ، دیگچہ، باغچہ، نیمچہ، مورچہ وغیرہ۔

(ج) «ش»۔ یہ اسمیت کا فائدہ دیتا ہے جیسے پیدائش، آزمائش وغیرہ، یا کسی لفظ کے ساتھ علامت مصدر علاحدہ کر کے لگانے سے حاصل مصدر بن جاتا ہے۔ جیسے پروردن سے پرورش، پرسیدن سے پرسش، بخشیدن سے بخشش وغیرہ۔

(د) "ک"۔ اسمیت کو ظاہر کرتا ہے جیسے کوچک، دستک، سنک (سنگ) وغیرہ۔

(ہ) "م"۔ علامت تانیث کے طور پر استعمال ہوتا ہے جیسے بیگ سے بیگم، خان سے خانم وغیرہ۔

اِن لاحقوں کے متعلق یہ وثوق کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ فارسی نے انہیں بحیثیت لاحقے ہی اپنایا ہے اور قیاس (Analogy) کے اصول پر اوپر کی مثالوں کو سامنے رکھتے ہوے مزید الفاظ بنائے جاسکتے ہیں یا ان لاحقوں پر مشتمل ترکی الفاظ فارسی میں رائج ہوگئے ہیں۔ مجموعی طور پر دونوں صورتوں کا امکان ہے۔

فارسی میں بعض ایسے مرکب مصادر بھی ہیں جو ترکی الفاظ کے ساتھ فارسی مصادر لگا کر بنائے گئے ہیں۔ جیسے کوچ کردن، سراغ رسانیدن، یورش کردن، قابو یافتن وغیرہ۔

(۷)

اوپر ہم نے ترکی کے فارسی پر اثر انداز نہ ہونے کے جو معاشرتی، لسانی اور صرفی اسباب بیان کیے ہیں ان میں ترکی کی اس کی اپنی بعض صوتی خصوصیات کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔ فارسی آریائی زبان ہے اور ترکی التائی۔ التائی زبانوں کی صوتی خصوصیات کا ابھی تک کسی نے استحصاء نہیں کیا ہے۔ لیکن ترکی الفاظ کی جو فہرستیں عربی رسم خط میں عام طور پر ملتی ہیں ان پر ایک سرسری نظر ڈالنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں بعض ایسی آوازوں کا صوتی تواتر (Frequency) زیادہ ہے جو آریائی زبانوں کے لیے نامانوس ہیں۔

اس وقت ہمارے سامنے حافظ علی بہادر خان کا مرتب کیا ہوا ترکی زبان پر "ترکی

زبان» نامی اسّی (۸۰) صفحات کا ایک مختصر سا رسالہ ہے۔ اس میں فاضل مرتب نے ترکی زبان کے بعض ضروری قواعد کی وضاحت کرنے کے بعد تقریباً ڈھائی ہزار ترکی الفاظ کی ان کے اردو مترادفات کے ساتھ ایک طویل فہرست بھی دی ھے۔ اس میں تقریباً پانچ سو الفاظ ایسے بھی شامل ہیں جو ترکی علامت مصـــدر [مک] یا [مق] پر مشـــتمل ھیں۔

ان الفـاظ میں بہ ترتیب [ق]، [ک]، [غ]، [گ] اور [ش]، [چ] کا صـوتی تواتر زیادہ ھے، بعض اوقات ایک ھی لفظ میں دو دو تین تین بار یہ آوازیں آتی ھیں۔ ان میں [ک]، [گ]، [چ]، [ش] کی آوازیں تو فارسی میں بھی ھیں مگر [ق] اور [غ] اس کے لیے نامانوس ھیں، یہ سامی زبانوں کا حصہ ھیں اور عربی الفاظ کی ادائیگی کے لیے فارسی میں ان کی گنجائش پیدا کی گئی ھے۔

جو لوگ جدید ترکی سے تھوڑی بہت واقفیت رکھتے ھیں انہیں یہ اعتراض ھوسکتا ھے کہ [ق] اور [غ] کی آوازیں سرے سے اس میں ھیں ھی نہیں، لیکن صحیح یہ ھے کہ جدید ترکی ان تورانی بولیوں کی نمائنـــدگی نہیں کرتی جو زمانۂ قدیم میں فارسی اور عربی علاقوں میں رائج تھیں۔ ترکی زبان آج بھی روس، چین، عراق، ایران اور یوروپ کے سابق ترکی حصوں کے اکثر علاقوں میں رائج ھے۔ اور ھر جگہ اس کی شکل ایک جیسی نہیں، خود ترکی میں بھی آج جو زبان رائج ھے وہ دولت عثمانیہ کی دین ھے اور متعدد سلجوقی بولیوں کا مرکب ھے۔ سنہ ۱۹۲۸ء سے پہلے یہ عربی رسم خط میں لکھی جاتی تھی، اس سنہ میں پہـلی بار اتاترک نے اس کو عربی سے لاطینی رسم خط میں تبدیل کیا۔

اتاترک اور ان کے ساتھیوں کا لاطینی رسم خط اپنانے میں علمی اور سیاسی سطح پر جو کچھ مقصد ھو، مگر صوتی اعتبار سے ان کا بڑا اعتراض یہ تھا کہ عربی حروف ترکی آوازوں کی صحیح ترجمانی نہیں کرتے، بعض اوقات ایک عربی حرف ایک سے زیادہ

...ازوں کی غائندگی کرتا ہے۔ مثلاً [ک] ترکی میں حسب ذیل چار ترکی آوازوں
...ن ترجمانی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

۱۔[ک] = [ک] جیسے ویرمک = ویرمک
۲۔[ک] = [گ] جیسے کلمک = گلمک
۳۔[ک] = [ن] جیسے ینکی = ینی
۴۔[ک] = [ی] جیسے بک = بے

حالانکہ سچ پوچھیے تو اس میں عربی حروف کا کوئی قصور نہیں ایک [ڭ]
و چھوڑ کر دیگر ساری آوازوں کے لیے عربی میں الگ حروف موجود ہیں، یہ خود
رکی کی اس کی اپنی صوتی خصوصیت ہے جس کی صحیح ترجمانی کسی بھی حروف کے
ں میں نہیں۔ چنانچہ موجودہ لاطینی رسم خط کے متعلق بھی یہ دعوا نہیں کیا جا سکتا
وہ ترکی کی ان صوتی خصوصیات کی ترجمانی کا حق ادا کرتا ہے۔ اس میں بھی آج
[g] تین مختلف حالتوں میں تین مختلف آوازیں دیتا ہے۔

۱۔ لفظ کے آخر میں ہو تو [g h] کی آواز
۲۔ نرم مصوتہ (Soft vowel) کے بعد آئے تو گلائڈ (glide) [y] کی آواز
۳۔ نرم مصوتہ سے پہلے آئے تو نیم مصوتہ (Semi vowel) [y] کی آواز

بہر حال جدید ترکی کا صوتی ڈھانچا جو کچھ ہو، تورانی بولیاں جب فارسی کے
بط میں آئیں تو اس وقت یہ ترکی نہ تھی۔ بلکہ اویغور (Uyghur) ترک کے ان
بیلوں کی زبان تھی جو آٹھویں اور نویں صدی عیسوی میں عام طور پر مستعمل تھی۔
ر ترکی زبان اس وقت بھی شمالی سامیوں کے عربی رسم خط میں لکھی جاتی تھی۔ اور
س میں [ق]، [غ] کی آوازوں کی موجودگی کا ثبوت ملتا ہے فارسی والوں کے
یے ان آوازوں کی ادائیگی مشکل تھی۔ لہذا یہ امر بھی ترکی الفاظ یا اس کے اثرات
کو زیادہ سے زیادہ اپنانے میں یقیناً مانع رہا ہوگا۔

(۸)

اردو میں ترکی الفاظ پر اب تک تین اہم مقالے نظر سے گزرے ہیں، ڈاکٹر محمد صابر کا «اردو میں ترکی ومنگولی الفاظ»، ڈاکٹر اکمل ایوبی کا «اردو میں ترکی زبان کے الفاظ» اور ڈاکٹر شیخ عنایت اللہ کا «اردو زبان کا ترکی عنصر» ان تینوں میں مشترکہ طور پر جن ترکی الفاظ کی نشاندہی کی گئی ہے اور ان کے علاوہ بھی مذکورہ بالا بحث کی روشنی میں جن ترکی اثرات کی مزید نشاندہی کی جاسکتی ہے وہ سارے کے سارے اردو میں ترکی سے براہ راست نہیں آئے بلکہ اردو میں آنے سے سیکڑوں سال پہلے فارسی زبان کا ایک اہم حصہ بن چکے تھے اور فارسی ہی کے توسط سے اردو میں بھی آئے ہیں۔ اس لیے انہیں بھی ترکی اثرات کی بجائے فارسی اثرات کا ہی ایک حصہ سمجھنا چاہیے۔

دوسرے الفاظ میں اس کا مطلب یہ ہوا کہ ترکوں نے سیکڑوں سال ہندوستان پر حکومت کرنے کے باوجود ہندوستانیوں کو اور قوموں کی طرح اپنے رنگ میں رنگنے کی کبھی کوشش نہیں کی۔ بلکہ ہندوستانی تمدن نے انہیں اس قدر اپنا گرویدہ کرلیا تھا کہ وہ «ترک» سے «ہندو» ہوگئے۔

ہندواں را زندہ سوزند اینچنیں مردہ مسوز
بندہ خسرو را کہ ترک است آخر وہندوی تست

حوالے

۱۔ ڈاکٹر جولیس جرمانس: ترکوں کی اسلامی خدمات اور ان کی زبان وادبیات، ص ۱۸-۲

۲۔ ڈاکٹر محمد عزیر: دولت عثمانیہ جلد اول، ص ۹-۱

۳- M. Philips Price: A History of Turkey. PP. 32-42

۴- Max Muller: The Science of Language, PP. 301-304

۵- شبلی نعمانی: شعر العجم جلد چہارم ص ۲۶۴-۲۵۶

۶- Maurice Leroy: Main Trends in Modern Linguistics PP. 5-9

۷- Encyclopaedia Britanica Vol 22, PP. 399-400

۸- علی بہادر خان: ترکی زبان

۹- Dr. Abdul Hafiz Akmut: A Grammar of Modern Turkish, Part, 1. PP. 1-5

۱۰- اردو دائرہ معارف اسلامیہ: دانش گاہ پنجاب لاہور، جلد ۴- ص ۲۳۳-۵۴

۱۱- اردو نامہ، شمارہ ۱۳، جولائی ستمبر ۱۹۶۳، ترقی اردو بورڈ کراچی

۱۲- معارف اعظم گڈھ، دسمبر ۶۹ ع

۱۳- معارف اعظم گڈھ، اپریل ومئی ۱۹۷۰ع

بھوپالی اردو

ڈاکٹر گیان چند

زبان اور بولی کی تعین بڑی مشکل ہوتی ہے بالخصوص اردو جیسی زبان کے معاملے
ہیں جیسے اہل لسانیات کھڑی بولی کا ایک روپ اور ہندی کو دوسرا روپ مانتے ہیں۔
س میں شک نہیں کہ اردو ہی نے کھڑی بولی کو سنوارا اور نکھارا۔ اس نے استواری
کے ساتھ اپنا دامن کھڑی بولی سے وابستہ رکھا لیکن ہندی نے ہرجائی پن کے ساتھ ہر
رف دام ڈالا چنانچہ وہ آج بہاری سے لے کر راجستھانی تک کو اپنے کنبے میں
ول کی داعی ہے۔ مجھے صحیح معلوم نہیں کہ اردو میں بھی بولیاں ہیں۔ بولیاں نہیں
ذیلی بولیاں ضرور ہیں اور یہ ذیلی بولیاں مختلف مقامات کی اردو کے علاقائی
پ ہیں۔

معیاری زبان کسی زبان کی کئی بولیوں میں سب سے اہم بولی ہوتی ہے۔ اس کا نام
عیاری زبان کی بجائے معیاری بولی ہوتا تو صحت کا حق زیادہ ادا ہوتا۔ معیاری زبان کی
یک شرارت یہ ہے کہ یہ بولیوں کے علاقے میں بھی شہروں یا کم از کم پڑھے لکھوں
ی مجلس سے بولی کو باہر ڈھکیل کر خود اس کی جگہ لے لیتی ہے لیکن اسے اس
منہ مخالفانہ کی کچھ قیمت دینی ہوتی ہے جو یہ ہے کہ اسے متعلقہ بولی سے اثر قبول
رنا ہوتا ہے۔ اسی متاثر روپ کو ہم "پنجابی اردو"، "بمبئی کی اردو" کہتے ہیں۔

کھڑی بولی یا ہندوستانی یا اردو نے اسی طرح مختلف شہری مرکزوں میں اپنا ڈیرا
ڈالا ہے ان میں سے کچھ زیادہ اہم ہیں اور ان میں سے ایک بھوپال ہے۔ یہاں کی
دفتی زبان کو ہم اردو کی بھوپالی ذیلی بولی یا اختصار کے ساتھ "بھوپالی اردو" کہہ سکتے

ہیں۔ یہ پڑوس کے قصبوں مثلاً سیہور، رائےسین، بیگم گنج وغیرہ میں بھی بولی جاتی ہے۔ بھوپال مالوے کا جزو ہے گو بندیل کھنڈ کے ڈانڈے کو بھی چھوتا ہے مالوے کا مرکزی حصہ بکرماجیت کے اجیّن، راجہ بھوج کے دھار، باز بہادر کے مانڈو اور اھلیہ بائی کے اندور پر مشتمل ہے لیکن روایت کے مطابق بھوپال بھی دھار والے راجہ بھوج کا بسایا ہوا بھوج پال ہے۔

اس علاقے کی بولی مالوی ہے جو راجستھانی کی ایک ذیلی بولی ہے۔ یہاں کے ہندو سیٹھوں کی پگڑی اور ان کی عورتوں کا لباس بھوپال اور راجستھان کی مماثلت کے شاھد ھیں۔ یہ وسیع علاقہ اردو کا نہیں لیکن جس طرح ریگستان کے بیچ نخلستان ہوتا ہے اسی طرح مالوی کے سمندر میں بھوپال اور چند دوسرے قصبے اردو کے جزیرے ھیں۔ شہر سے قصبات اور قصبات سے دیہات کی طرف کو جائیے، بتدریج اردو کا اثر کم اور مالوی کا اثر زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ بھوپال میں بھی نچلے طبقے کے ھندو مثلاً دودھ والے، بھوئی (کہار) وغیرہ اردو پر مالوی کی تہہ چڑھا کر بولتے ھیں۔ بھوپال بمبئی کی نسبت دلّی سے قریب تر ہے لیکن تہذیبی اور تجارتی تعلقات بمبئی سے زیادہ ھیں اس لیے بھوپال کی زبان کسی قدر بمبوی اردو سے بھی متاثر ہے یعنی بھوپال کی زبان وہ اردو ہے جس پر تھوڑا تھوڑا مالوی، بندیلی اور بمبئی کی ہندوستانی کا اثر ہے۔ اھل بھوپال کو اس کا شعور نہ ہوگا لیکن یوپی سے آنے والوں کو معیاری اردو سے اختلافات بادی النظر ھی میں دکھائی دیے جاتے ھیں۔ انھیں اختلافات کا نام بھوپالی اردو ہے۔ ان میں سے خاص خاص یہ ھیں:

صوتی

۱۔ یائے لین کو یائے مجہول بولنا مثلاً ضمیر متکلم «میں» اور «پیسہ» کو فتحۂ اوّل کی بجائے کسرۂ اول سے ادا کرنا جس سے ضمیر «میں» کی آواز حرف جار «میں» جیسی ہوجاتی ہے۔ یہ نزلہ انگریزی الفاظ پر بھی پڑتا ہے مثلاً وَیسٹ (west)

بمعنی مغرب کو 'waste' بمعنی برباد کرنا کے ہم آواز کردیتے ہیں۔

۲۔ واؤ لین کو واؤ مجہول بنادینا مثلاً "سَو" بمعنی صد کو فتحۂ اوّل کی بجائے پیش سے "سُو" بولتے ہیں۔ حرفِ عطف اَور کو پیش کے ساتھ ہندی لفظ "اور" بمعنی طرف کا ہم آواز کردیتے ہیں۔

۳۔ کہا۔رہا کی وسطی "ہ" کو "ی" سے بدل کر فتحۂ اوّل کی جگہ کسرۂ اوّل سے بولتے ہیں یعنی کِیا۔رِیا (یائے معروف کے ساتھ)۔ دلّی کی کرخنداری اردو اور مغربی یوپی کی بولی میں بھی ان الفاظ کو مسخ کرتے وقت "ہ" کی جگہ "ی" رکھ دی جاتی ہے لیکن وہاں "ی" ماقبل مفتوح بولی جاتی ہے جب کہ بھوپال میں ماقبل مکسور۔

۴۔ مصمّتوں پر ختم ہونے والے بعض الفاظ کے آخر میں الفِ زاید کا اضافہ کردیتے ہیں مثلاً بیجا (بیج)۔ پیڑا (پیڑ)۔ دوبا (دوب) آخری "آ" کا رجحان یہاں تک ہے کہ باسی کو باسا کہتے ہیں۔

۵۔ چند دوسرے الفاظ کا مخصوص بھوپالی تلفّظ ملاحظہ ہو:

شعر میں "ع" کی آواز یائے مجہول کی ہے لیکن بھوپال میں اسے یائے لین سے بولتے ہیں مثلاً اظہر سعید خاں بھوپالی اپنے مصرع "بھلا یہ شِعر تمہیں کیوں پسند آئیں گے" میں شِعر کو بہ قافیۂ خَیر بولتے ہیں۔

اسی طرح محلہ میں "م" پر پیش ہے لیکن بھوپال میں "م" اور "ح" دونوں کو فتحتین سے اس طرح بولتے ہیں کہ "محلہ" کے ابتدائی تین حرفوں کی آواز لفظ "محل" جیسی ہوجاتی ہے۔ "پَٹّھا" معنی دفتی یا گتّا کو یہاں زبر کی بجائے ضمّ اوّل سے "پُٹّھا" بولتے ہیں۔ "پتّھر" کو دکنی انداز سے "پھتّر" کہتے ہیں۔

نحوی

یہاں تعظیمی ضمیر حاضر "آپ" کے ساتھ فعل کے وہ صیغے استعمال کرتے ہیں جو

«تم» کے ساتھ بولے جاتے ہیں۔ مثلاً «آپ ایسا کرو» (بجائے آپ ایسا کیجیے)۔ آپ تو کھانا کھاؤ (بجائے کھائیے)۔

معنوی

اسے ہم تین شقوں میں دیکھیں گے:

(الف)۔ کچھ مقامی الفاظ ایسے ہیں جو معیاری اردو میں بھی پائے جاتے ہیں لیکن بھوپال میں ان کے معنی قدرے مختلف ہیں مثلاً:

بائی — معیاری اردو میں بائی جی محض طوائفوں کے لیے مخصوص ہے لیکن یہاں محض عورت کے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ کسی بھی عورت کو بائی یا بائی جی کہہ کر خطاب کرسکتے ہیں۔ بھوپال میں اس لفظ کی کثرتِ استعمال مہاراشٹر کا اثر ہے۔

بُوا — بھوپال میں خادمہ کے معنی میں آتا ہے۔ مسلمان ملازماؤں کو بوا کہا جاتا ہے۔ یو پی کے ہندوؤں میں یہ لفظ باپ کی بہن کے لیے استعمال ہوتا ہے اور مسلمان خواتین برابر والیوں کو بوا کہہ کر خطاب کرتی ہیں مثلاً جان صاحب کا شعر ہے:

کارخانے میں ہے قدرت کے کسے دخل بوا   بچہ تم پہلے جنیں، بیاہ ہوا میرے بعد

دادا — معیاری اردو میں باپ کے باپ کے لیے مخصوص ہے۔ بنگال میں بڑے بھائی کو کہتے ہیں۔ بھوپال میں کسی بھی بڑے کو کہہ سکتے ہیں خواہ وہ عمر کے لحاظ سے بڑا ہو یا مرتبے کے لحاظ سے۔ بمبئی میں اس لفظ کے معنی اس طرح گر گئے ہیں کہ غنڈے بدمعاش کو کہتے ہیں۔

کھیرا اور ککڑی — شمالی ہند میں جسے کھیرا کہتے ہیں اسے بھوپال میں ککڑی اور جسے شمال میں ککڑی کہتے ہیں اسے یہاں کھیرا بولتے ہیں۔ بھوپال میں کھیرے (مقامی زبان میں ککڑی) لوکی کی طرح بڑی جسامت کے ہوتے ہیں اور اس کے باوجود کچے اور نرم رہتے ہیں۔ لکھنؤ کی پھل والیاں ککڑی کی

توصیف میں ھانک لگاتی تھیں۔

«لیلیٰ کی انگلیاں ھیں، مجنوں کی پسلیاں ھیں، کیا خوب ککڑیاں ھیں»

وہ بھوپال کی فربہ ککڑیوں (یعنی ہماری زبان میں کھیروں) کا ڈیل ڈول دیکھیں تو سر پیٹ لیں یا غش کر جائیں۔

پپیتے کو یہاں «ارنڈ ککڑی» کہتے ھیں۔ اگلے زمانے میں یوپی میں اسے ارنڈ خربوزہ کہا جاتا تھا۔

خاں — نون غنہ کے ساتھ اردو میں تنہا استعمال نہیں ہوتا۔ خاں صاحب کہتے ھیں یا نون کے اعلان کے ساتھ سرحد کے پٹھانوں کو «خان» کہہ کر پکار لیتے ھیں۔ بھوپال چونکہ پٹھانوں کی بستی ہے اس لیے یہاں نون غنّہ کے ساتھ «خاں» «ارے خاں» اور «کیوں خاں» (عجلت میں «کوں خاں») کہہ کر خطاب کرنے کا عام دستور ہے۔ اس میں پٹھان کی کوئی تخصیص نہیں۔ ہندو کو بھی ارے خاں کہہ کر مخاطب کیا جاسکتا ہے۔

کاریگر — یہاں معمار کے معنی میں مخصوص ھے اور اس کے سہال کو «گولہ» کہتے ھیں۔

مال — سیمنٹ اور ریت کو ملاکر بنائے ہوئے گیلے مسالے کو کہتے ھیں

کچرا بمعنی کوڑا۔ اس معنی میں یہ لفظ غالباً مہاراشٹر میں بھی بولا جاتا ہے۔

قند بمعنی چینی۔ یہ مانا کہ فارسی میں اس لفظ کے معنی شکر ھیں لیکن بھوپال میں کارخانے کی دانے دار چینی کو قند کہا جاتا ہے۔

جھاڑ — معیاری اردو میں جھاڑی کا مکبّر ہے یعنی کانٹے دار یا بدنما یا سوکھی جھاڑی۔ بھوپال میں کسی بھی پودے کو کہتے ھیں مثلاً چمیلی کا جھاڑ۔

مٹکا — معیاری اردو میں مٹکا اتنے بڑے گھڑے کو کہتے ہیں جس میں آدمی گھس کر بیٹھ سکتا ہے لیکن بھوپال میں ہر گھڑے کو مٹکا کہتے ہیں خواہ وہ کتنا ہی چھوٹا کیوں نہ ہو۔

عمدہ — یہ لفظ یہاں مخصوص انداز سے «بہت اچھے» کے معنی میں استعمال ہوتا ہے مثلاً

الف — «یہاں کیسے بیٹھے ہو»

ب — «عمدہ بیٹھے ہیں»

یا

الف — «ٹیکسی تو ملی نہیں تانگہ لے آیا ہوں»

ب — «عمدہ»

کنے — (پاس) مثلاً اُس کنے یا اس کے کنے۔ قدیم اردو میں یہ لفظ عام تھا۔ اب بھوپال کے علاوہ رام پور میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ اتفاق سے دونوں پٹھانوں کی بستیاں ہیں۔

بتانا — معیاری اردو میں اس کے جو معنی ہیں بھوپال میں اس معنی میں تو استعمال ہوتا ہی ھے اس کے علاوہ یہاں «دکھانا» کے معنی میں بھی بولا جاتا ھے مثلاً «فوٹو ذرا مجھے تو بتاؤ»

اس معنی میں یہ لفظ بھوپال سے بمبئی تک مستعمل ھے۔

چلے گا — بمعنی «کام میں آئے گا»۔ «راس آجائے گا»۔ مثلاً

الف۔ «امرود ذرا کچا ھے»

ب۔ «چلے گا» (یعنی کوئی مضائقہ نہیں، اسی کو کھا لیں گے)

یا

الف۔ «دیکھیے یہ مکان کرایے پر مل سکتا ھے لیکن بہت چھوٹا ھے»

ب۔ "سب چلیے گا" (یعنی اسی پر اکتفا کرلیں گے)
یہ بھی بمبئی کا محاورہ ہے جو بھوپال نے مستعار لے لیا ہے اور اب تو شمالی ہند کی طرف بھی بڑھتا جا رہا ہے۔

پٹکنا — معیاری اردو میں کسی چیز کو اوپر سے اٹھا کر زور سے زمین پر دے مارنے کو کہتے ہیں۔ بھوپال میں محض "رکھنے" کو کہتے ہیں۔ شدت یا تشدد کا کوئی شائبہ نہیں مثلاً "دیگچی چولھے پر پٹک دو" کے معنی "دیگچی چولھے پر رکھ دو"۔

مچانا — سیمنٹ کے مسالے یا گارے کو بھگو کر معمار کے استعمال کے لیے تیار کرنا مثلاً "مال مچالو" یعنی سیمنٹ اور ریت کو پانی میں ملاکر مسالہ بنا لو۔ معیاری اردو میں شور اور اس کے ہم معنی الفاظ کے ساتھ استعمال ہوتا ہے مثلاً شور مچانا، غل مچانا، ہلّڑ مچانا۔

دودھ کھانا — یہاں دودھ کے لیے پینے کے علاوہ کھانا بھی بولا جاتا ہے مثلاً بابو جی میرا دودھ بہت گاڑھا ہے۔ ایک دن کھا کر دیکھیے۔

(ب) کچھ مقامی الفاظ ایسے ہیں جو ہیئت اور معنی دونوں کے لحاظ سے معیاری اردو کے الفاظ سے کافی ملتے ہیں لیکن کسی قدر مختلف بھی ہیں مثلاً۔

ممّا (عوام میں ایک تعظیمی خطابیہ لفظ ہے جو ظاہر ہے ماما یعنی ماموں سے بنا ہے)۔ پٹیا (فرش لگانے کے پتّھر کے تختیے)۔ نفری (ایک آدمی کا ایک دن کا کام یعنی man-day)۔ چُنَیٹی (چونا دانی)۔ سُوجا (سُوا یعنی بڑی سوئی جس سے بوری سیتے ہیں)۔ ملواتی (چھوٹی مولی)۔ بھٹّا (بینگن)۔ چُھٹّا یا چُھٹّے (ریزگاری)۔ کھلیے۔ (ریزگاری)۔

(ج) کچھ مقامی الفاظ ایسے ہیں جو معیاری اردو میں بالکل نہیں ملتے مثلاً بیا۔ یہ

بانی کا مصغّر ہے اور لڑکی کے معنی دیتا ہے۔ لڑکی کو بیا کہہ کر خطاب بھی کرسکتے ہیں۔ نواب حمید اللہ خاں مرحوم کی دو صاحبزادیاں چھوٹی بیا اور بڑی بیا کے لقب سے مشہور تھیں۔

بندھانی (مرد مزدور)۔ **ریزہ** (عورت یا لڑکا مزدور جن کی مزدوری کم ہوتی ہے)۔ **دھاڑی** (ایک دن کی مزدوری) یہ لفظ پنجابی سے لیا گیا ہے۔ **پگار** (تنخواہ) یہ لفظ مراٹھی سے آیا ہوگا۔ **پٹیل** (گاؤں والوں کے لیے تعظیمی خطابیہ لفظ جیسے شمالی ہند میں چودھری کہتے ہیں) بھوپال سے لے کر گجرات تک گاؤں کے مکھیا یا پردھان کو پٹیل کہتے ہیں۔ یہ لفظ گجراتی سے مستعار ہونا چاہیے۔ **ڈوکرا** (بوڑھا)۔ ابتدائی اردو میں جو صوفیائے کرام کے کچھ فقرے ملتے ہیں ان میں کسی بزرگ کی زبانی "پڑھ ڈوکرے" کہا گیا ہے۔ انھوں نے کسی لڑکے کو مزاحاً یا دعا کے طور پر بوڑھا کہا تھا۔ ڈوکری یا ڈکریا (بڑھیا)۔ **کھکھا** (خالہ)۔ **برونی** (ملازمہ خاص طور سے برتن مانجھنے والی)۔ **بھونی** (کہار)۔ **بٹلا** (مٹر)۔ **گنڑیری** (لوکی)۔ **گلکی** (تُرئی یا توری)۔ **روسے کی پھلی** (لوبیے کی پھلی)۔ **بیہی** (امرود) اس کی جمع بیہیں یا بیئیں آتی ہے۔ تُور یا توھر (ارہر)۔ **راج گیرا** (چولائی جس کے لڈو بنتے ہیں)۔ **پسی** (گیہوں) اِس کی وہاں دو قسمیں مشہور ہیں دیسی پسی یعنی سفید رنگ کا گیہوں جو گھٹیا ہوتا ہے اور شربتی پسی جو ہلکے سرخ رنگ کا اور بڑھیا ہوتا ہے۔ **مہی** (چھاچھ)۔ **بھجرے** (نورتے یعنی جَو کے چھوٹے پودے)۔ شمالی ہند میں دسہرے کی رسم میں بہنیں انھیں بھائیوں کے کانوں پر رکھتی ہیں۔ بھوپال میں برسات میں کسی تقریب میں کام میں آتے ہیں۔ **گُٹکا** (سونف الائچی کی طرح تواضع کا ایک خوش رنگ بنایا ہوا دانہ)۔ ہندی میں گٹکا جادو کی شے کو کہتے ہیں (ملاحظہ ہو رانی کیتکی کی کہانی میں) یا پھر چھوٹی کتاب کو بھی کہتے ہیں۔ **چلّر** (ریزگاری)۔ **غٹا** (پتھر کا ٹکڑا جو پھینک کر مارا جائے)۔ **کویلوُ**۔

یائے مجہول اور آخری واؤ معروف کے ساتھ (کھپریل)۔ پُھدّی (بیڈ منٹن کھیلنے کی پروں کی چڑیا)۔ پنجابی میں اس کے معنی شرم گاہ کے ہیں۔ سدیں۔ یائے مجہول کے ساتھ (تڑکے)۔ ھیٹنا۔ یائے معروف سے (کھینچنا)۔

(د)۔ محاورں میں صرف تین یاد آتے ہیں۔

پیٹوں پر آجانا یعنی کنگال ہوکر اپنی اوقات پر آجانا۔ اس کی اصل یہ ھے کہ بھوپال میں مکانوں کے باہر دو پتھر رکھ کر اُن کے اوپر پتھر کا بڑا سا تختہ رکھ دیتے ہیں جو ایک قسم کی عوامی بنچ کا کام کرتا ہے۔ اس پر بیٹھ کر خوش گپیاں کرتے ہیں۔ صوفے اور کرسی سے گر کر پیٹوں پر بیٹھنا فلاکت کی نشانی ہے۔

جنّت کی چڑیاں۔ (ہیجڑے)

برّو کاٹ بھوپالی۔ برّو میں واؤ معروف ہے۔ بھوپال میں اس لفظ کے معنی ہیں سرکنڈہ جس کے قلم بنائے جاتے ہیں۔ انیسویں صدی کی ابتدا میں بھوپال علاقے میں بیہڑ کا عالم تھا جگہ جگہ سرکنڈے اُگے ہوئے تھے۔ شروع شروع میں جو پٹھان یہاں آکر آباد ہوئے انہوں نے سرکنڈوں کو کاٹ کر زمین صاف کی۔ ان نو آبادیاتی مقتداؤں کو برّو کاٹ بھوپالی کہتے ہیں یعنی قدیمی بھوپالی جن کے اجداد نے یہ بستی بسائی تھی۔

بھوپال نے اردو کو مشہور مزاح نگار ادیب ملّا رموزی دیا۔ انہوں نے گلابی اردو تو بہت لکھی لیکن بھوپالی روز مرّے کو مزاح کا موضوع نہ بنایا۔ اس کے لیے کسی «انشا» کی ضرورت تھی جو بھوپالی «میر غفر غینی» کی زبانی یہاں کے عوامی روز مرّے کا لطف پیش کرتا۔ حیدر آبادی اردو کی ظریفانہ تخلیقات پڑھنے میں آتی ہیں۔ بھوپالی اردو میں بھی اسی رنگ ڈھنگ کی چیزیں ممکن ہیں اور میں نے ایک آدھ سنی بھی ہیں۔ کاش کوئی فرزندِ بھوپال اپنی بولی پر آپ ہی ہنسنے کا سامان فراہم کرسکے۔

سنت نام دیو اور اُن کی ہندوستانی شاعری

یونس اگاسکر

مہاراشٹر میں بھکتی تحریک کی بنا تیرھویں صدی میں پڑی۔ سنت گیانیشور اس تحریک کے بانیوں میں سے ہیں۔ اُنہیں مراٹھی سنت شاعری کا جدّ اعلا سمجھا جاتا ہے۔ سنت گیانیشور کے بعد جن سنتوں نے بھکتی تحریک اور سنت شاعری کا جھنڈا سنبھالا اُن میں سنت نام دیو پیش پیش تھے سنت نام دیو نے نہ صرف مہاراشٹر میں اس تحریک کا پرچار کیا بلکہ پنڈھرپور کے وِٹّھل کی بھکتی کے گیت ہندوستانی میں رچ کر شمالی ہند اور پنجاب کے بھکتوں کو جا سنائے۔ نام دیو کے سفر شمال اور اُن کے ہندوستانی پدوں کی وجہ سے شمالی ہند کی مذہبی تحریکوں پر جو اثرات مرتّب ہوئے ہیں، وہ ایک مستقل تحقیق کا موضوع بن سکتے ہیں۔ فی الوقت اُن کی ہندوستانی شاعری کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

سنت نام دیو کی ہندی یا ہندوستانی شاعری کے زیادہ تر نمونے سکھوں کے «گرو گرنتھ صاحب» میں دستیاب ہوتے ہیں۔ گرنتھ صاحب میں سکھوں کے اپنے دھرم پرچارکوں کے علاوہ شمالی ہند کے کبیر، رامانند، سور داس اور جنوبی ہند کے نام دیو، ترلوچن، پرمانند کے ملفوظات بھی شامل ہیں۔ موخر الذکر تینوں سنت کوی مہاراشٹر کے باشندے اور پنڈھرپور کے وِٹّھل (جسے کرشن کا اوتار مانا جاتا ہے) کے بھکت تھے۔ ان میں نام دیو کے سب سے زیادہ یعنی اکسٹھ (٦١) «پد» گرنتھ صاحب میں شامل ہیں۔ ان «پدوں» کی زبان مراٹھی، پنجابی اور ہندوستانی (ہندی+اردو) کا ملغوبہ معلوم ہوتی ہے۔ بحریں اور راگ مراٹھی سے الگ ہیں لیکن اپنی روح کے اعتبار سے یہ «پد» مہاراشٹری «ابھنگوں» سے بہت قریب ہیں۔

گرنتھ صاحب کے اُس حصّے کو جس میں سنت نام دیو کے پد شامل ہیں، «بھگت نام دیو کی مُکھ بانی» کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس حصّے کا انگریزی ترجمہ ڈاکٹر ارنسٹ ٹرمپ کے اوّلین ترجمۂ گرنتھ صاحب (۱۸۷۷ء) میں شامل ہے۔ ڈاکٹر ٹرمپ نے اپنے طویل پُر مغز مقدمے میں گرنتھ صاحب کی زبان سے متعلق جو یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ قدیم پراکرت اور جدید بھاشاؤں کی خصوصیات سے مملو ہے، وہ نام دیو کی شاعری پر بھی صادق آتا ہے۔ نام دیو کی زبان کا مطالعہ اس لحاظ سے دلچسپ ثابت ہوسکتا ہے کہ اس میں پراکرت اور جدید اُردو یا ہندوستانی کی درمیانی کڑیاں ہاتھ لگ سکتی ہیں نیز پنجابی، مراٹھی اور دکنی کے مشترک عناصر کا بھی سراغ مل سکتا ہے۔[1]

مذکورہ بالا اکسٹھ پدوں کے علاوہ نام دیو کی ہندوستانی شاعری کے دیگر نمونے بھی پائے جاتے ہیں۔ ونے موہن شرما نے اپنی کتاب «ہندی کو مراٹھی سنتوں کی دین» میں مزید گیارہ پد پیش کیے ہیں۔ ترمبک ہری آوٹے کی مرتبہ «نام دیوا چی گاتھا» میں اُن کے کُل ۱۰۲ ہندوستانی پد شامل ہیں۔ راج نارائن موریہ کی مرتّبہ «سنت نام دیو کی ہندی پد اولی» میں تیرہ ساکھیاں اور ۱۳۰ پد شمول ہیں۔ یہ مجموعہ ڈاکٹر بھگیرتھ مشر کے عالمانہ مقدمے کے ساتھ ۱۹۶۴ء میں پونا یونی ورسٹی سے شایع ہوچکا ہے۔ راج نارائن موریہ کے خیال میں مہاراشٹر، اترپردیش، پنجاب اور راجستھان میں تلاش کرنے پر نام دیو کے مزید پد یا اُن کی شاعری کے نمونے دستیاب ہوسکتے ہیں۔[2] وانکھیڈے گروجی نے اپنی ہندی کتاب «سنت نام دیو تتھا اُن کا ہندی ساہتیہ» میں مختلف ماخذات کی مدد سے اُن کے کل ۲۸۵ پد پیش کیے ہیں۔[3]

۱- نام دیو کے دو سو سال بعد ایکناتھ اور تکارام کے زمانے (پندرھویں صدی) میں اسی زبان کا کینڈا اس حد تک ہندوستانی ہوچکا تھا کہ جسٹس راناڈے نے ان سنتوں کی ہندوستانی کو تا کو «اردو» کہنے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کی ہے: دیکھیے: Rise of the Maratha Power by M. G. Ranade—P. 91.

۲- संत नामदेव की हिन्दी पदावली : सं. राजनारायण मौर्य P. 34

۳- संत नामदेव तथा उनका हिन्दी साहित्य : कृ. गो. वानखेडे. १९७०

سنت نام دیو ۲۶ اکتوبر ۱۲۷۰ء (کارتک شُدھ اِکادشی شک ۱۱۹۲) کو پنڈھرپور کے مقام پر پیدا ہوئے۔ خاندانی پیشہ خیّاطی تھا اور اُن کے گھرانے میں وٹھل بھکتی کی روایت بھی چلی آتی تھی۔ نام دیو نے پہلی روایت کو تو برقرار نہیں رکھا تاہم اُن کی شاعری میں بھی کبیر کی طرح پیشہ ورانہ اصطلاحات کا استعمال پایا جاتا ہے۔ اُنہوں نے شمال کا سفر کب اور کیسے کیا، اس کے بارے میں یقینی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ اُن کے ابھنگوں میں اُن کی ذاتی زندگی سے متعلق اشارے ملتے ہیں لیکن ہندوستان کے سفر پر کوئی واضح روشنی نہیں پڑتی۔ نیز اُن کے حالات ومعجزات سے مملو پدوں سے متعلق محقّقین کا نظریہ یہ ہے کہ وہ نام دیو کی موت کے بعد دوسرے بھکتوں نے کہہ کر اُن کے نام سے منسوب کردیے ہیں۔ پنجابی میں گیانی خزان سنگھ کی تحریر کردہ «برھم گیانی نام دیو جی مہاراج کی جنم ساکھی» اور بابا پورن داس کا لکھا «سری سوامی نام دیو جی» نامی گرنتھ ملتا ہے لیکن ان دونوں کتابوں میں بیان کردہ تفصیلات اکثر سنی سنائی باتوں پر مشتمل ہیں۔ ایک مراٹھی محقّق ونقّاد شن گو تُلپُلے کے نزدیک بابا پورن داس کے «چرتر» میں صرف دو بیانات صحیح ہیں۔ ایک تو یہ کہ نام دیو کا جنم استھان پنڈھر پور ہے اور دوسرے اُن کی زندگی کا بیشتر حصّہ مہاراشٹر میں گذرا۔ باقی تفصیل سوانح نگار کی خیال آرائی کا نتیجہ ہے[1]۔

جہاں تک پنجاب میں نام دیو کے قیام وتبلیغ کا تعلق ہے، تُلپُلے صاحب کو اس میں انکار کی گنجائش نہیں نظر آتی۔ اُن کے نزدیک نام دیو نے تقریباً بیس سال تک پنجاب میں بھکتی تحریک کا پرچار کیا[2] یونسکو کے زیر اہتمام مرتبہ «سکھوں کی مقدس تحریروں کا انتخاب» میں نام دیو کے قیام پنجاب کی مدّت دس سال بتائی گئی ہے[3]۔

---

۱ - पाच संत कवी : ले. शं. गो. तुळपुळे P. 134.

۲ - तुळपुळे P. 134 & 189.

۳ - Selections from the Sacred Writings of the Sikhs: Unesco P. 228.

نام دیو سے متعلق تعارفی نوٹ میں یہ جملہ درج ہے:

Namdev spent about ten years in the Punjab

نام دیو کا سال پیدائش ۱۲۷۰ء اور سال وفات ۱۳۵۰ء تسلیم کیا گیا ہے۔ انہوں نے سمادھی پنڈھرپور کے مقام پر لی تھی۔ اگر تُلپُلے صاحب کے اس خیال کو صحیح مان لیا جائے کہ نام دیو تقریباً بیس سال تک پنجاب (یا شمالی ھند) میں رہے تو یہ باور کرنا پڑے گا کہ وہ ۱۳۳۰ء سے پہلے ھی شمال کی طرف نکل گئے ہوں گے اور ۱۳۵۰ء کے لگ بھگ پنڈھرپور یا مہاراشٹر لوٹ آئے۔ پنجاب میں نام دیو کا قابل لحاظ مدت تک قیام اس لیئے بھی معتبر معلوم ہوتا ہے کہ وھاں اُن کی تعلیمات کا اثر آج بھی پایا جاتا ہے۔ وھاں سنت نام دیو سے منسوب ایک مندر «گُردوارہ بابا نام دیو جی» بھی موجود ہے جس کی بنیاد اُن کے ایک شاگرد بہور داس نے رکھی تھی اور جو سردار جسّا سنگھ رام گڑھیا کے ھاتھوں تکمیل کو پہنچا۔ میکس آرتھر میکالف نے اپنی کتاب «سِکھ رلِی جن» میں نام دیو کے قیامِ پنجاب، تبلیغ وتلقین اوز تعمیرِ مندر پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> Namdev visited the present district of Gurdaspur in the Punjab when fifty-five years of age. He first went to Bhattewal and dwelt beside a tank there, which is called Namiana in memory of him.—Namdev removed from Bhattewal, and took up his abode near another tank in a lonely forest. His presence there soon attracted cultivators, and the village of Ghumān gradually sprang up over the spot where he is supposed to have been cremated. A fine domed building was erected to his memory by Sardar Jassa Singh Ramgarhia; and the tank was repaired by Mai Sada Kaur, the mother-in-law of Maharaja Ranjit Singh. — His followers in the Gurdaspur district are of the same caste and occupation as himself, reverence the Granth Sahib, and in many respects resemble the Sikhs in their usages.
>
> *The Sikh Religion by Max Arthur Macauliffe Vol. VI, p. 39-40.*

شن پو ۔ جوشی نے اپنی مراٹھی کتاب « پنجاب کے نام دیو » میں ایم ۔ وی بھڈے کے مضمون « پنجاب میں نام دیو مسلک » کی مدد سے گھومان کے نام دیو پنتھیوں کا حال درج کیا ھے ۔ وہ لکھتے ھیں :

گھومان کی آبادی تقریباً دو ہزار نفوس پر مشتمل ھے ۔ اس گاؤں کی ساری آبادی نام دیو کے ماننے والوں کی ھے ۔ ہر سال یہاں ماگھ شدہ کی دوج کو یاترا ھوتی ھے کیونکہ پنجاب کے لوگوں کا خیال ھے کہ ماگھ شدہ پنچمی یعنی بسنت پنچمی کا دن نام دیو کا یوم پیدائش ھے ۔ پنجاب کے نام دیو بھگت گلے میں تلسی کے تنکوں اور پتوں کی مالا پہنتے ھیں ۔ پنجاب کے اکثر درزی نام دیو سے عقیدت رکھتے ھیں ۔ وہ جنیو پہنتے ھیں ، سَندھیا کرتے ھیں اور ماں باپ کا شرادھ بھی کرتے ھیں ۔ سبھی نام دیو پنتھی لمبے لمبے بال نہیں رکھتے ۔ بہت سے ڈاڑھی مونچھ بڑھاتے اور سر مُنڈاتے ھیں اور کچھ سنیاسیوں کی طرح چار ابرو کا صفایا بھی کرتے ھیں[1] ۔

مذکورہ بالا کھلی شہادتوں کے علاوہ خود نام دیو کی شاعری میں چند ایسی اندرونی شہادتیں موجود ھیں جن کی بنا پر ہم گرو گرنتھ کے نام دیو اور مراٹھی کے سنت کوی نام دیو کو ایک ہی شخصیت کے دو روپ ماننے پر مجبور ھیں ۔ ڈاکٹر سدرشن سنگھ مجیٹھیا نے اپنی کتاب « سنت ساہتیہ » میں ان شہادتوں کو اچھے ڈھنگ سے پیش کیا ھے ۔ ان کے اپنے الفاظ میں[2] ۔

(१) पहली बात तो यह है कि गुरु ग्रंथ साहिब के पदों से नामदेव के जीवनकालीन जिन घटनाओं का पता लगता है वे ज्ञानदेव कालीन नामदेव के जीवन में मिलने वाली घटनाओं से अभिन्न नहीं हैं। मूर्ति को दूध पिलाना, मन्दिर का द्वार पश्चिम की ओर करना, मृत गाय जिलाने के प्रसंग दोनों में ही समान हैं।

1 - पंजाबांतील नामदेव—ले : शं, पु. जोशी p. 44.

2 - संत साहित्य—ले : सुदर्शन सिंह मजीठिया p. 197.

२) दोनों के इष्ट देव विट्ठल हैं। उत्तर के किसी संत ने अपना इष्ट देव विट्ठल नहीं माना है। मराठी और हिन्दी पदों में समान रूप से विट्ठल शब्द का प्रयोग मिलता है।

३) मराठी और हिन्दी पदों में भाव भी समान ही हैं। साथ ही हरि, गोविंद, रामु, केशव, माधव आदि का समान रूप से प्रयोग हुआ है।

४) गुरु ग्रंथ साहिब में प्राप्त पदों में मराठी शब्द-विन्यास भी कहीं-कहीं मिलते हैं।

इस से यही प्रतिपादित होता है कि पंजाब के नामदेव और महाराष्ट्र के ज्ञानदेव कालीन नामदेव अभिन्न हैं।

اسی قسم کی اندرونی شہادتوں کے زور پر آچاریہ ونے موہن شرما[1]، شریمتی پدمنی راجے پٹ ور دھن[2]، ڈاکٹر بھگیرتھ مشر[3]، راج نارائن موریہ[4] وغیرہ نے مراٹھی کے سنت کوی نام دیو اور گرو گرنتھ صاحب کے نام دیو کو ایک ہی شخصیت تسلیم کیا ہے۔

مذکورہ شہادتوں کے علاوہ شمال کے هندی سنتوں کے هاں بھی نام دیو کی بزرگی کا عقیدت مندانہ ذکر ملتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نام دیو کی تعلیمات کا اثر شمالی هند میں صرف دو ہی ذرائع سے پہنچ سکتا تھا ایک تو یہ کہ خود نام دیو نے شمالی هند میں اپنے خیالات کا پرچار کیا ہو یا پھر ان کے ماننے والوں نے ان کی تعلیم کو شمال میں پھیلایا ہو۔ دوسرے امکان کے بارے میں کوئی واضح ثبوت اب تک دستیاب نہیں ہیں۔ ایسی صورت میں پہلے امکان ہی کو قابل قبول سمجھا جائے گا۔ شمال کے جن سنتوں نے نام دیو کی عظمت کے گیت گائے ہیں ان میں کبیر، پی پا، دادُو دیال، رَےَ داس اور کمال جیسے باکمال بھکت بھی شامل ہیں۔ انہوں نے نام دیو کو گرو سمان مانا ھے۔ حقیقت یہ ھے کہ نام دیو نے سَگنُ بھکتی اور مورتی پوجا کے خلاف پرزور آواز اٹھائی تھی جس کی گونج شمال کے سنتوں کی شاعری میں بھی سنائی دیتی ھے۔ نام دیو کی

१ - हिन्दी को मराठी संतों की देन :
२ - भारतीय परंपरा आणि कबीर :
३ - संत नामदेव की हिन्दी पदावली :
४ - हिन्दी साहित्य में संतमत के आदि प्रवर्तक — संत नामदेव :

مراٹھی اور ہندوستانی شاعری میں ان کا یہ احتجاج قدم قدم پر نمایاں ھے:

पाषाणाचा देव बोलत भक्तातें।

सांगते ऐकते मूर्ख दोघे ।।

पाच संत कवी पृ. १५०.

हिन्दू पूजे देहुरा, मुसलमानणु मसीत

नामें सोई सेविआ जहँ देहुरा न मसीत

ना. हिं. पदावली, पद २०८.

شمال کے جن سنتوں نے نام دیو کا ذکر عقیدت مندانہ طور پر کیا ھے، ان کے پد شریمتی پٹ وردھن نے اپنی کتاب میں پیش کیے ھیں[1]۔ ان سب نے نام دیو اور کبیر کا ذکر ایک ہی انداز میں کیا ھے۔ اس سے اندازہ ھوتا ھے کہ شمال کی سنت شاعری اور تحریک پر نام دیو کا کتنا اثر ھے۔ نام دیو کی اسی بزرگی اور اوّلیت کی بنا پر بعض محققین نے انہیں ھندی سنت شاعری اور تحریک کے بانیوں میں سے تسلیم کیا ھے۔ خصوصاً فلسفۂ ھمہ اوست اور نِرگُن واد کے اولین کامیاب پرچارک شمالی ھند میں نام دیو ہی تھے۔ آچاریہ ونے موھن شرما اس سلسلے میں تفصیل سے بحث کرنے اور دلائل پیش کرنے کے بعد لکھتے ھیں[2]۔

"..... इसलिए हम उन्हें उत्तर भारत में निर्गुण भक्तिमत का प्रथम प्रचारक और प्रवर्तक तथा कबीर आदि संतों का पथ-प्रदर्शक मानते हैं।

شری راج ناراین موریہ نے بھی اسی خیال کا اظہار کیا ھے[3]:

निर्गुण भक्ति के लिए नामदेव और कबीर का ही नाम लिया जासकता है। नामदेव कबीर के पूर्ववर्ती होने के कारण संतमत के प्रारंभकर्ता कहे जाएँगे। अत: निःसंकोच रूप से यह स्वीकार किया जासकता है कि हिन्दी साहित्य में संतमत के आदि प्रवर्तक संतनामदेव हैं।

---

١ - भारतीय परंपरा आणि कबीर : सौ. पद्मिनीराजे पटवर्धन P. 227

٢ - हिन्दी को मराठी संतों की देन : आचार्य विनयमोहन शर्मा P. 130

٣ - हिन्दी साहित्य में संतमत के आदिप्रवर्तक – संत नामदेव : राजनारायन मौर्य P. 140.

نام دیو کی شاعری

گروگرنتھ صاحب میں مشمول نام دیو کے پدوں کو میکالف نے تین ادوار کی تخلیقات بتایا ھے۔ بچپن، جوانی اور پیری۔ اس کے اپنے الفاظ میں[1]۔

> They belong to three periods of his life — boyhood when he was an idolator, manhood when he was emancipating himself from Hindu superstition, and old age when his hymns became conformable to the ideas of religious reformers at the time, and to the subsequent teachings of the Sikh Gurus.

غالباً یہی وجہ ھے کہ ان کے پدوں میں تضاد خیال بھی پایا جاتا ھے۔ کہیں وہ بت پرستی کا پرچار کرتے نظر آتے ھیں تو کہیں سگُن بھکتی کے خلاف آواز اٹھاتے دکھائی دیتے ھیں۔ کبھی وحدت الوجود کا نظریہ پیش کرتے ھیں تو کبھی انیک دیوی دیوتاؤں کی حمد گاتے ھیں لیکن ان کی پوری شاعری کا بہ غور جائزہ لینے سے اندازہ ھوتا ھے کہ وہ بھی کبیر کی طرح نرگُن واد کے پرچارک ھیں اور خدا کے روپ کو کسی ایک مظہر میں قید نہیں سمجھتے:

हिन्दू पूजै वेहुरा, मुस्सलमाणु मसीत ।
नामे सोई सेविआ, जहं देहुरा न मसीत ।।

ھندو پوجے دیہُرا، مسّلمانُ مسیت
نامے سوئی سیویا، جنہہ دیہرا نہ مسیت

دیہرا = مندر، مسیت = مسجد، سوئی = وھی، اسی کو، سیویا = پوجتا ھے، جنہہ = جس کا، جیسے۔

(ھندو مندر کی پوجا کرتے ھیں تو مسلمان مسجد کی (میں) عبادت کرتے ھیں۔ نام دیو تو اسی کی پوجا کرتا ھے جو نہ مندر میں ھے نہ مسجد میں بلکہ ساری

1 — The Sikh Religion: by Max Arthur Macauliffe P. 40.

کاینات میں بسا ہوا ہے)

عمر کے ابتدائی دور میں نام دیو مہاراشٹر کی بھکتی تحریک وارکری پنتھ (वारकरी पंथ) سے بہت متاثر تھے۔ وارکری پنتھ سگن بھکتی کا قائل تھا۔ سن پختگی کو پہنچتے پہنچتے نام دیو کی فکری دنیا میں انقلاب آگیا۔ وہ ذرے ذرے میں خالق کاینات کا جلوہ دیکھنے لگے۔ شمال کے سنتوں کی طرح ان کا جھکاؤ بھی نظریہ وحدت الوجود کی طرف ہو گیا۔ انہیں ہر مظہر کاینات میں گووند سمایا ہوا نظر آنے لگا۔ گووند کے سوا ہر چیز حلقۂ دام خیال بن کر رہ گئی۔ ان کے نزدیک آب وحباب اور جل ترنگ یہ سب ایک ہی حقیقت کے مختلف روپ ہیں اور برہم کی لیلا کو ظاہر کرتے ہیں لیکن افسوس مایا کے جال میں گرفتار انسان اس کا ادراک نہیں کرسکتا :

एक अनेक बिआपक पूरक, जत बेखउ तत सोई ।
माया चित्र बिचित्र बिमोहित, बिरला बूझै कोई ।।
सभु गोबिंद है, सभु गोबिंद है, गोबिंदु बिनु नहीं कोई ।
जलतरंग और फेन, बुदबुदा, जलते भिन्न न कोई ।।

ایک انیک ویاپک پورک، جت دیکھت تت سوئی
مایا چتر وچتر وموہت، برلا بوجھے کوئی
سبھو گووند ہے، سبھو گووند ہے، گووند بن نہیں کوئی
جل ترنگ اور پھین، بُد بُدا، جل تے بھن نہ کوئی

ویاپک پورک = مکمل اور ادھورا، چتر وچتر = نئے نئے (روپ)، وموہت = موہ میں پھنسا، برلا = خال خال، بھن = الگ۔

(وہ ایک بھی ہے انیک بھی، مکمل بھی ہے اور جزو بھی۔ جہاں دیکھیے وہی سمایا ہوا ہے۔ مایا کے نرالے اور عجیب موہ میں انسان پھنس کر رہ جاتا ہے۔ اسے پہچاننے والے انسان خال خال ہی ہوتے ہیں۔ ہر جگہ گووند موجود

ہے ، گووند کے بغیر کوئی شے وجود نہیں رکھتی۔ جل ترنگ ، جھاگ اور بلبلہ یہ سب پانی سے الگ نہیں ہیں)

ذیل کے پد میں بھی اسی خیال کی بازگشت سنائی دیتی ہے ساتھ ہی وٹھل کا نام مہاراشٹر سے نام دیو کے تعلق کو بھی ظاہر کرتا ہے :

इभै बीठलु, उभै बीठलु, बीठल बिनु संसार नहीं।

थान थनंतरि नामा प्रणवै, पूरि रहिउ तूं सरब महीं॥

اِبھے بی ٹھلو ، اُبھے بی ٹھلو ، بی ٹھل بن سنسار نہین

تھان تھننتر ناما پرنوے ، پوری رہؤ توں سرب مہیں

اِبھے اُبھے = یہاں وھاں ، بی ٹھلو = وٹھل ، تھان تھننتر = ھر جگہ ، پرنوے = پرنام کرتا ہے ، پوری = سمایا ھوا ، سرب = کل۔ تمام ، مہیں = میں۔ اندر۔

(اِدھر بھی وٹھل ہے اُدھر بھی وٹھل ہے۔ وٹھل کے بغیر دنیا نہیں۔ نام دیو جگہ جگہ تجھے پرنام کرتا ہے کیونکہ تو ھر جگہ ، ھر شے میں سمایا ھوا ہے)۔

مایا اور وحدت الوجود کے نظریات کا تال میل نام دیو کی شاعری مین جا بجا نظر آتا ہے۔ ھندو فلسفۂ تخلیق کاینات کے مطابق اس دنیا کو محض کھیل تماشے کے طور پر خالق نے پیدا کیا ہے۔ نام دیو نے بھی اسی خیال کی عکاسی کی ہے اور ساتھ ھی خدا کو ھرجگہ حاضر وموجود (Omnipresent) بتایا ہے۔ میکالف کے خیال میں :

> Namdev's creed is the unity of God who is contained in everything and fills all creation. (The Sikh Religion, P..41).

نام دیو نے کاینات کے خالق اور دنیا کے پالن ھار کو مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ ان کی شاعری میں وٹھل ، گووند ، رام اور کرشن جیسے مختلف اوتاروں سے

محبت وعقیدت کا اظہار پایا جاتا ہے۔

कहा करऊं जाति, कहा करऊं पाति।
राम का नाम जपऊं दिन राति॥

کہا کروں جاتی، کہا کروں پاتی
رام کا نام جپٹوں دن راتی

(مجھے ذات پات کے جھنجھٹوں سے کیا لینا دینا؟ میں تو دن رات راہ
کی مالا جپنے ہی میں مست ہوں)۔

ایک جگہ انھوں نے اپنے آپ کو اندھا اور بھگوان کے نام کو سہارا بنا کر بڑ
کی عاجزی کا اچھا نقشہ کھینچا ہے:

मैं अँधले की टेक तेरा नाम खुन्दकारा।
मैं गरीब मसकीन, तेरा नाम है आधारा॥
करीमा रहीमा, अल्लाह तूँ गनी।
हाजरा हजूर दर पेस तूँ मनी॥
तूँ दाना तूँ बीना, मैं विचारू कया करी।
नामे चे स्वामी बखसिंद तूँ हरी॥

میں اندھلے کی ٹیک تیرا نام خند کارا
میں گریب مسکین، تیرا نام ہے آدھارا
کریما، رحیما، اللہ تو گنی
حاجرا، حجور، درپیش توں منی
توں دانا، توں بینا، میں وچارو کیا کری
نامے چے سوامی، بخسند توں ھری

اندھلے = اندھے، ٹیک = لاٹھی، خند کارا = خداوندگار، گنی = غ
حاجرا حجور = حاضر وموجود، بخشند = بخشندہ۔

(مجھ اندھے کی لاٹھی تو تیرا نام ہے اور مجھ غریب ومسکین کو تیرے نام ہی کا آسرا ہے۔ اے کریم، رحیم، اللہ غنی تو ہر جگہ موجود اور میں ہر وقت تیرے سامنے ہوں۔ تو دانا وبینا ہے میں عاجز ولاچار ہوں۔ نامؔ دیو کی بخشش کرنے والا سوامی تو صرف ہری (خدا) ہی ہے)۔

نام دیو نے اپنے ایک مراٹھی پد میں یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ بھکتی کی حقیقت جاننے کے لیے نام دیو کے ابھنگوں کا مطالعہ کرو لیکن پہلے گیان اور پھر بھکتی کو تلاش کرو۔ اس میں شبہ نہیں کہ نام دیو کے پدوں میں گیان یعنی علم وحکمت کو سمونے کی کوشش جا بجا نظر آتی ہے مگر یہ پریم یا بھکتیٔ رس سے خالی نہیں ہیں۔ ان پدوں میں گیان اور بھکتی کا مدھرملن نظر آتا ہے۔ ذیل کے پدوں میں انھوں نے جپ (ورد) کو سارے دکھوں کا مداوا بتایا ہے اور خدا سے لو لگانے کو سب سے بہترین طریقۂ عبادت قرار دیا ہے:

हरि हरि करत मिटै सभि भरमा ।
हरि के नाम लै उत्तम धरमा ।।
प्रणवै नामा ऐसो हरी ।
जाके जपत मैं अपदा टरी ।।

ھری ھری کرت مِٹئے سبھی بھرما
ھری کے نام لَئے اُتّم دھرما
پرنَوئے ناما اَیسو ھری
جا کے جپت مَیں آپَدا ٹری

بھرما = بھرم، اُتّم = بہترین، پرنَوئے = پوجتا ھے، پرنام کرتا ھے، جا کے = جس کے، جپت = جپ، ورد، آپَدا = دکھ، مصیبت، ٹری = ٹلے، ٹلتی ھے۔

(ہری نام کا جپ کرنے سے سارے شک وشبہات کا خاتمہ ہوتا ہے اسی لیے ہری کا نام لینا بھکتی کا اعلا ترین درجہ ہے۔ نام دیو ایسے خدا کی عبادت کرتا ہے جس کا صرف نام لینے سے سارے دکھ درد ٹل جاتے ہیں)۔

نام دیو کی زبان

نام دیو کے ہندوستانی پدوں میں سنسکرت کے سبھی حروف صحیح وحروف علّت اپنی اصلی یا بگڑی ہوئی شکل میں نظر آتے ہیں۔ زبان پر پنجابی اثر بہت نمایاں ہے۔ چونکہ گرو گرنتھ صاحب کی تالیف نام دیو کے تقریباً ڈھائی سو سال بعد ہوئی ہے، اس لیے ان کی زبان کا بدل کر پنجابی سے قریب ہوجانا عین ممکن ہے۔ چنانچہ اکثر افعال میں پنجابی پن جھلکتا ہے۔ پنجابی الفاظ کے علاوہ نام دیو کے ہاں برج، کھڑی بولی، پوربی ہندی اور مراٹھی الفاظ کا استعمال بھی جا بجا نظر آتا ہے۔ خصوصاً مراٹھی کے حروف جار یا ربط (Prepositions) مثلاً चा-चे-ची (کا۔کے۔کی) मधे (میں) اور مراٹھی افعال مثلا आनीले (لایا۔لائے) भेटुला (ملاقات کی) मांडीले (رکھا۔رچا) होती (تھی) وغیرہ کا استعمال ان کے مہاراشٹری نسب کا بین ثبوت ہیں۔ بہت سے غیر مراٹھی الفاظ میں بھی مراٹھی لاحقہ ला کا استعمال نظر آتا ہے۔

نام دیو کی زبان میں عربی فارسی کے دخیل الفاظ بھی کسی حد تک پائے جاتے ہیں لیکن ان کی تعداد اتنی زیادہ نہیں ہے کہ ان کی بنیاد پر کوئی نتیجہ اخذ کیا جاسکے۔ نیز جن پدوں میں عربی فارسی الفاظ کا دخل زیادہ ہے ان کی صحت میں تردّد پیدا ہوجاتا ہے کیوں کہ نام دیو کے عہد میں مسلمانوں کی زبانوں کے الفاظ ملکی زبانوں میں اس حد تک رچ بس نہیں سکے تھے کہ سنتوں کی زبان پر رواں ہوسکیں۔

سنت نام دیو کی ہندوستانی شاعری کا لسانی تجزیہ ایک مستقل موضوع ہے جس پر کام کرنے کی گنجائش باقی ہے۔ بر وقت اس مختصر سے تعارفی جائزے پر اکتفا کرتا ہوں۔

फार्म ४

(नियम ८ देखिये)

१. प्रकाशन स्थान :— महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाश रोड, बम्बई—२

२. प्रकाशन अवधि :— सालाना

३. मुद्रक का नाम :— डा.अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?) भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश) —
पता :— महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई—२

४. प्रकाशक का नाम :— डा.अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?) भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश) —
पता :— महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई—२

५. सम्पादक का नाम :— डा.अब्दुस्सत्तार दलवी
(क्या भारत का नागरिक है ?) भारतीय
(यदि विदेशी है तो मूल देश) —
पता :— महात्मा गांधी मेमोरियल रिसर्च सेन्टर, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई—२

६. उन व्यक्तियों के नाम व पते जो समाचार-पत्र के स्वामी हों तथा जो समस्त पूँजी के एक प्रतिशत से अधिक के साझेदार या हिस्सेदार हों। — अकेडमिक कमेटी, हिन्दुस्तानी प्रचार-सभा, एम्. जी. एम्. बिल्डिंग, नेताजी सुभाष रोड, बम्बई—२

मैं, डा. अब्दुस्सत्तार दलवी, यह घोषित करता हूँ कि मेरी अधिकतम जानकारी एवं विश्वास के अनुसार ऊपर दिये गये विवरण सत्य हैं।

डा. अब्दुस्सत्तार दलवी

तारीख २ अक्टूबर १९७२ प्रकाशक

इस चमत्कार पूर्ण घटना ने जहां महात्मा गांधी को लोगों की दृष्टि में अकाश की उंचा-इयों तक उठा दिया वहां वे उनके हृदय में गहरे समा भी गए । सम्पूर्ण देश की तरह ही इस प्रदेश के लिए भी महात्मा गांधी स्वराज्य दिलाने वाले केवल राजनीनिक नेता ही नहीं थे, वे लाख लाख दलितों और पीड़ितों के उद्धारक भी थे। इसी लिये आज जब भी कोई आंख डबडबाती है तो नये प्रकाश लिए युग पुरुष महात्मा-गांधी की ओर उठ जाती है । फिर वह चाहे व्यक्ति का संकट हो अथवा देश का । सीमाओं पर आए संकटो के अवसर पर भी इस प्रदेश की जनता महात्मा गांधी को नहीं भूली —

नवा सड़क मां परे हे खपरा ।
तोर गए ले बापू दुसमन मार थे थपरा ।।

अर्थात स्वराज्य के नये रास्ते पर अनेक रुकावटे हैं ।! हे बापू ! तुम जैसे व्यक्तित्व के अभाव के कारण ही आज शत्रु हमें कष्ट दे रहे ।

आज देश में फिर से भेद भाव एवं नफरत की वह आग सुलग रही है जिसे महात्मा गांधी ने अपने खून से बुझाया था ।

आज जब कि देश यह समझ रहा है कि महात्मा गांधी की वह यात्रा जो पोरबन्दर से प्रारम्भ हुई थी राजघाट पर जाकर समाप्त हो गयी तब इस प्रदेश से उठता हुआ प्रेम एवं सहि-ष्णुता का यह स्वर —

हिन्दू ला राम राम, पठान ला सलाम ।
बाबा ला बंदगी, सतनामी सतनाम ।।

चुनौती देकर यह कह रहा है कि "कौन कहता है कि गांधी मर गया है ?' गांधी एक ऐसी आवाज का नाम है जो दब नहीं सकती । गांधी एक ऐसी मशाल का नाम है जो कभी बुझ नहीं सकती । गांधी एक ऐसी यात्रा का नाम है जिसका अंतिम पड़ाव दया, प्रेम और सहि-ष्णुता का है —

हिन्दू ला राम राम, पठान ला सलाम ।
बाबा ला बंदगी, सतनामी सतनाम ।।

सामाजिक एकता के फल स्वरूप लोगों में स्वराज्य के प्रति एक अपूर्व उत्साह उत्पन्न हो गया। उनके नेत्रों में भारत माता का चित्र तथा मन में स्वराज्य का स्वप्न झूमने लगा ——

पाबो सुराज मजा करबो ।
भारतमाता के सदा पुकार सुनबो ।।

अर्थात् हम स्वराज्य पाकर मजा करेंगे तथा भारत माता की सदा पुकार सुनेंगे ।

लोगों का यह विश्वास दृढ़ हो गया कि गांधी जी का स्वातंत्र्य-युद्ध धर्म युद्ध है—

मंदिर बनाये दरसन खातिर –
गांधी मांगे सुराज धरम खातिर ।।

अर्थात् जिस प्रकार देव-दर्शन के लिए मंदिर का निर्माण एक धार्मिक कृत्य है उसी भांति गांधी का स्वातंत्र्य-युद्ध भी धर्म के लिए है ।

इसने लोगों के मनो बल को इतना उठा दिया कि अब स्वराज्य की राह का हर कांटा उन्हें फूल लगने लगा । जेल की यातना अब डर कर भागने की वस्तु नहीं बल्कि स्वागत की वस्तु बन गयी ——

दिया मांगे बाती, बाती मांगे तेल ।
सुराज लेबो अंगरेज, कतेक देबे जेल ।।

अर्थात् दीपक बाती मांगता है, बाती तेल चाहती है, हमारी मांग स्वराज्य की है । हे अंगरेज ! जेल का कष्ट हमारी मांग को दबा नहीं सकता ।

और इस तरह हमारी आजादी की आकांक्षा के प्रतीक के रूप में तिरंगा शान से उड़ने लगा ।

गोरी के अचरा भुंइया मां लुरे ।
गांधी जी के झंडा दुनिया मां फिरे ।

अर्थात् गोरी का आंचल भूमि तक नीचा ही अच्छा लगता है परन्तु गांधीजी का झंडा दुनिया में ऊपर उड़ते हुए ही शोभा पाता है ।

अंत में इस झंडे के लिए बलिदान होने की भावना ने ही हमें स्वराज्य के द्वार तक पहुंचा दिया ——

बिहाव के मडर ला सरोई डारे न ।
अंगरेजवा ला भइया भगोई डारे न ।।

अर्थात् विवाह के अंत में जिस तरह 'मौर' जलाशय में डाल दिया जाता है उसी भांति हमने स्वातंत्र्य—युद्ध के अंत में अंगरेजों को भगा ही दिया ।

विश्व-इतिहास की यह सबसे महान घटना थी जब कि एक देश ने अहिंसा के द्वारा स्वराज्य प्राप्त किया था ——

गांधी जी के सलाह मां हम तुम आयेन ।
बिन लड़े मोर भैया सुराज पाये न ।।

अर्थात् गांधी जी की सलाह से ही हमने बिना हिंसात्मक युद्ध के स्वराज्य पा लिया ।

लाये ला माटी बनाय मरका ।
गांधी बबा के कहे हर ठौकाठौका ।।

अर्थात् जिस तरह कुम्हार मिट्टी लाकर घड़ा बनाता है उसी तरह हम स्वराज्य की मूर्ति गढ़ रहे हैं और इसमें गांधी बाबा का हर कथन उचित है ।

खादी ला पहिरा अब चरखा ला काता ।
सुराज के झगड़ा ला सबे झन बांटा ।।

महात्मा गांधी के ही प्रभाव से इस प्रदेश के लोग सबको चरखा चलाने एवं खादी पहनने की तथा स्वराज्य के हर संघर्ष में मिल जुल कर हिस्सा लेने की सलाह देने लगे और परिणाम यह हुआ कि ——

गांव के गंवइया में पहिरे हौं खादी ।
हमला आजादी देवाये महात्मा गांधी ।।

अर्थात् महात्मा गांधी हमें आजादी दिलाने वाले हैं अत: मैं गांव का रहने वाला खादी पहनता हूं ।

नानमुन टूरा पहिरेला पागी ।
गांधी बबा के कहे ले पहिनव खादी ।।

और इस तरह गांधी बाबा के कहने से गांवों के लोग, यहां तक कि बच्चे भी खादी पहनने लगे। अंग्रेजी शासन में संतोष अनुभव करने वाली छत्तीसगढ़ की जनता का इस तरह अंग्रेजों को चुनौती देना गांधी जी के प्रभाव एवं चमत्कार का ससे बड़ा प्रमाण है। गांधी जी का यह प्रभाव कवल राजनीतिक क्षेत्र में ही नहीं था इस प्रदेश के सामाजिक जीवन में भी इससे महत्वपूर्ण कार्य किया था। जातीय भेदभाव एवं छआ-छूत की भावना जो देश को घुन की तरह खा रही थी वह भी गांधी जी के उपदेशों से दूर होने लगी और फिर ——

घसिया रांधय धनवार पर सय ।
बाम्हन हंसि हंसि खाय ।।

घसिया तथा धनवार जैसी निम्न सभझी जानेवाली जातियों द्वारा पकाया हुआ भोजन भी ब्राह्मण हंस हंस कर खाने लगे । लोगों में अन्य सम्प्रदायों के प्रति सहिष्णुता एवं उदारता के भाव जागृत होने लगे —

हिन्दू ला राम राम, पठान ला सलाम ।
बाबा ला बंदगी, सतनामी सतनाम ।।

अर्थात् हिन्दुओं को राम राम, मुसल मानों को सलाम, बैरागियों को बंदगी तथा सतनामियों को सतनाम। यह महात्मा गांधी का ही प्रभाव था जिसकी छाया में लोगों ने यह अनुभव किया कि जब तक हम सामाजिक रूप से एक नहीं होते राजनीतिक मोर्चे पर हम असफल रहेंगे।

रहा । केवल सोनाखान के जमीदार ने अंग्रेजों के विरुद्ध तलवार उठायी परन्तु उसे शक्ति से कुचल दिया गया । इस तरह मराठा-शासन ने छत्तीसगढ़ के नवीन राजनीतिक जागरण की सुबह को और दूर ढकेल दिया ।

अंग्रेजी शासन के प्रति उत्पन्न छत्तीसगढ़ी जनता का भ्रम अधिक दिनों तक नहीं रह सका । अंग्रेजी शासन के दोष शीघ्र ही उनके समक्ष स्पष्ट हो गये । बिलायती कपड़े के व्यापार ने सबसे अधिक हानि स्थानीय कपड़ा बुनने के उद्योग को पहुंचायी और यह दर्द इन पंक्तियों में उभर आया है ——

अछिया डोरिया ला कोस्टा बीने, सादा ला बीने गांडा ।

नैनसूत ला पुतरी बीने, तेला बेचे फिरंगी राजा ।

अर्थात् 'कोस्टा' अच्छे डोरिया वस्त्र बुनता है तथा गांडा सादे वस्त्र बनाता है परन्तु पुतली घर (मिलें) महीन वस्त्रों का निर्माण करते हैं जिन्हें फिरंगी राजा बेचता है ।

अन्य उद्योगों और व्यवसायों की भी वही हालत हुई । लोग अनुभव करने लगे —

धुंकी सांही अंगरेज भूइया मां छाइगे ।

सोन के चिरैया माटी के होइ गे ।।

अर्थात् छुतही बीमारी की भांति शीघ्रता से देश में फैले अंग्रेजों ने ही अपने शोषण से इस सोने की चिड़िया को मिट्टी में बदल दिया है । निर्धनता इतनी बढ़ गयी कि——

तिवरा के दाल मां बनाए भाजी ।

फिरंगी होगे राजा नंदागे खाजी ।।

अर्थात् निर्धनता के कारण अब तिवरा की दाल और भाजी से ही संतोष करना पड़ता है । बच्चों को अपने प्रिय खाद्य पदार्थ तक खाने को नहीं मिलते ।

आइन बिलायत ले करीन रोजगार ।

झट राजा बन बैठिन इहां के हकदार ।।

और इस तरह बिलायत से व्यापार के लिए आनेवाले अंग्रेजों का राजा बनकर बैठ जाना, लोगों को बुरा लगने लगा ।

यह निश्चय ही सम्पूर्ण देश में अंग्रेजी शासन के विरुद्ध उबलते हुए असन्तोष एवं एक राष्ट्रीय चेतना की जागृति का फल था और महात्मा गांधी उस राष्ट्रीय चेतना के सबसे बड़े प्रतीक थे। छत्तीसगढ़ में इस राष्ट्रीय चेतना एवं महात्मा गांधी के विचारों को फैलाने का श्रेय पं. सुन्दरलाल शर्मा, पं. रविशंकर शुक्ल, ठाकुर प्यारेलाल, बरिस्टर छेदीलाल, तथा माधवराव सप्रे जैसे नेताओं और लेखकों को है ।

भारतीय राजनीति में महात्मा गांधी के आगमन के पश्चात स्वतंत्रता आन्दोलन जोर पकड़ने लगा । इस प्रदेश की जनता के हृदय में महात्मा गांधी के प्रति अपार श्रद्धा थी । लोगों का विश्वास था कि महात्मा गांधी जैसे अवतारी पुरुष का कोई आदेश गलत नहीं हो सकता —

छत्तीसगढ़ी लोक-गीतों में गांधी

डा. हनुमंत नायडू

हिन्दी विभाग, एलफिस्टन कालेज, बम्बई—३२

मध्यप्रदेश का पूर्वी अंचल छत्तीसगढ़ के नाम से पुकारा जाता है। छत्तीसगढ़ी इस प्रदेश की बोली है। पूर्वैतिहासिक काल से लेकर महात्मा गांधी तक और उनके बाद भी छत्तीसगढ़ एक समृद्ध राजनीतिक परम्परा का उत्तराधिकारी रहा है। छत्तीसगढ़ी जनमानस पर महात्मा गांधी के प्रभाव को अधिक स्पष्टता से समझने के लिए छत्तीसगढ की राजनीतिक पृष्ठभूमि को समझ लेना आवश्यक है ।

मध्ययुग में रतनपुर के हैहयवंशी शासकों ने इस प्रदेश को एक सुसंगठित शासन व्यवस्था दी थी जिसके अन्तर्गत यहां की जनता सुखी एवं सम्पन्न थी। इस प्रदेश पर मुसलमानों का शासन कभी नहीं रहा । १८ वीं शताब्दी के मध्य में निर्बल नरेशों को पराजित करके नागपुर के मराठों ने इस प्रदेश पर अधिकार कर लिया और इसके साथ ही छत्तीसगढ़ के इतिहास का एक स्वर्णिम अध्याय समाप्त हो गया । सन १७४० में नागपुर के भोंसला नरेश रघुजी प्रथम के सेनापति भास्कर पंत ने छत्तीसगढ़ को लूट कर जिस मराठा शासन की नींव डाली थी उस में इस प्रदेश का इतना अधिक शोषण किया गया कि इस प्रदेश की अर्थ व्यवस्था की कमर ही टूट गयी । मराठा शासन के सौ वर्षों ने इस प्रदेश के वैभव, व्यापार-उद्योग, शिक्षा एवं सभ्यता सबकी हत्या कर दी और प्रदेश को अशिक्षा एवं निर्धनता के घने अंधकार में भटकने के लिए छोड़ दिया । इसका छत्तीसगढ़ के सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक जीवन पर बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है । सन १८५३ में यह प्रदेश अंग्रेजों के शासन के अन्तर्गत आया। शोषण और आतंक के पश्चात आये सुव्यवस्थित अंग्रेजी शासन का प्रदेश की जनता ने स्वागत किया । एक विदेशी शक्ति द्वारा दी जाने वाली परतंत्रता का यह स्वागत संभवतः विचारशील व्यक्तियों को अनुचित प्रतीत हो परन्तु यह छत्तीसगढ़ की जनता का नहीं बल्कि मराठा-शासन का दोष था। प्रथम तो मराठा-शासन की भेंट अशिक्षा एवं निर्धनता ने जनता को इस योग्य नहीं रखा था कि देश के परिप्रेक्ष्य में अंग्रेजी शासन का मूल्यांकन कर सकती । द्वितीय मराठों के शासन की तुलना में अंग्रेजों का शासन जनता को अधिक व्यवस्थित एवं संतोषदायी प्रतीत हुआ । इसीलिए मराठा शासन के अंत होने के केवल चार वर्ष बाद जब सन १८५६ में सम्पूर्ण उत्तर भारत अंग्रेजों के विरुद्ध प्रथम स्वातंत्र्य-संग्राम में जूझ रहा था तब छत्तीसगढ़ शांत ही

प्राचीन काल से ही पतंग उड़ाने की प्रथा रही है और इसे मनोरंजन का अच्छा साधन माना जाता रहा है । पतंग का खेल महंगा है अतः इसे अमीरों का खेल माना जाता है, जैसे क्रिकेट को माना जाता रहा है । आजकल तो स्थान स्थान पर **'पतंगबाजी'** की प्रतियोगिताएं आयोजित होती है ।

पतंग उड़ाने के लिये जिस कच्चे धागे का उपयोग किया जाता है, उसे **'सद्दी'** कहा जाता है । पतंग कच्चे धागे के कारण लड़ाई जाने पर कट जाती है जो उसे **'सद्दी से कटना'** कहा जाता है । कांच को पत्थर या चीप पर बारीक नमक के समान पीसकर एवं पके चांवल के साथ मिला (जिसे बुन्देलखंड में भात कहते हैं) कर लुद्दी बनाई जाती है इस लुद्दी को **'लुद्दी'** ही कहा जाता है । इसे कच्चे धागे, याने सद्दी पर रगड़ने से पक्का कांच युक्त धागा तैयार होता है जिसे **'मंझा'** कहा जाता है । मंझा किसी विशेष रंग का बनाया जा सकता है – **लुद्दी** में वांछितरंग मिला लिया जाता है ।

पतंग को उड़ाते समय जो धागा छोड़ा जाता है उसे **'ढीलदेना'** कहते हैं। ढील के दो प्रकार हैं, उन्हें **"छपका और भपका"** कहा जाता है । आकाश में जब पतंग एक दूसरे के धागों में उलझकर दोनों पतंग बाजों द्वारा ढील देने पर, दूर तक चली जाती है, तो **"ढीलों से पेंच जाना"** कहा जाता है। पेंच पतंग की लड़ाई को कहते हैं । दो लोग आपस में अपनी अपनी पतंग से एक दूसरे की पधंग काटने के लिये अपनी पतंगों को उलझाते हैं । जब कोई पतंग पर्याप्त धागे के साथ कट जाती है तो उसे **"ढिल्लों से पतंग कटना'** कहते हैं । कभी कभी बजाय ढील देकर पतंग लड़ाने के पतंग उल्झाकर अपनी अपनी तरफ धागे को खींचते है ताकि पतंग कटे इसे **"खिच्चमकाट"** कहते है । पतंग जब कट कर हवा में आकश की ओर ऊपर की तरफ ही उठती है और नीचे आने का नाम नहीं लेती तो उसे पतंग का **'बमकना'** कहा जाता है ।

पतंग बहुत पतले कागज की बनाई जाती है । पतंग के मुख्य मोटे आधार (बांस की कमटी) को **"ठड्डा'** कहते है । ऊपर के भुड़े हुए कमान को **'कमानी'** कहते है । जिस पतंग का आधार और कमान नाजुक होता है, उसे **'लिभ्भड'** पतंग कहते है । पतंग को उड़ान के लिये बांधे जाने वाले धागों के मुख्य आधार को **'जुत्ता या जोता'** कहा जाता है। पतंग के जोते जब उपयुक्त नही बांधे जाते हैं तो वह हवा में एकंगी (एक्र और ज्यादा) भागतो है । ऐसी स्थिति में पतंग में एक ओर **'किन्नी'** बांधी जाती है । किन्नी किसी धागे या कपड़े की चिन्धी होती है, जिसकी, जिस दिशा में पतंग भागती है '(झुकती) है ; उसके विपरीत दिशा में कमान के कोने पर बांधा जाता है । इसका उपयोग पतंग का संतुलन बनाये रखने के लिये किया जाता है ।

पतंग कई ढंग से रंगबिरंगे पतले कागजों से बनाये जाते हैं । बुन्देलखंड में निम्नलिखित पतंगों के प्रमुख प्रकार बालकों के मुख से सुनने मिलते हैं । लंगोटिया (लंगोट के समान), मुड्ड-याल (मुड्डे पर दूसरे रंग का कागज होता है) अड़िया, चांदतारा, पट्टयाला (पट्टोवाला) तिर-पट्टयाल (तीन पटियों वाला) आधरंगा (दो समान आधे आधे रंगो वाला) तारा, इत्यादि ।

(लेख सर्वेक्षण पर आधारित)

किसी भी खेल के बीच में, जब कोई बालक किसी कारणवश, खेल में भाग नहीं [illegible] चाहता तो वह "थुइया" शब्द का प्रयोग करता है एवं खेल से अलग हो जाता है । थुइया कहते हुए [illegible] जमीन पर थूक भी देता है । आशय है कि उसे खेल में सम्मिलित ना समझा जावे एवं खेल के नियम और बंधनों से वह मुक्त माना जावे ।

गोली खेलते समय, और गिल्ली डन्डा खेलते समय समान रुप से प्रयुक्त होने वाला वाक्य है : **"छिनीबट रही आय"** या **'बट रहो आय"** । अपनी चाल चलने के उपरान्त जब बालक की गोली, किसी वस्तु से टकराकर स्थिर हो जाती है, तब इस वाक्य का प्रयोग वह करता है । इसका आशय है टकराकर गोली जिस स्थान पर स्थिर हो जाती है, वही मानी जाय । यदि बालक उक्त वाक्य का प्रयोग नहीं करता या करपाता तो उसे पुन: अपने स्थान लौट कर अपनी चाल पुन: चलना पड़ती है । इस वाक्य का प्रयोग विपरीत अर्थ में **"छिनी बट बूर जाय"** या **बट बूर जाय"** के रुप में प्रयुक्त होता है । दाम लेने वाला या दाम देने वाला जो भी इस शब्द का प्रयोग पहले करता है, वही इसका लाभ उठा सकता है ।

गोली के साथ **"गुट्टा"** खेलने की प्रथा बुन्देलखंड के गांवों में पाई जाती है । गुट्टा कनेर का फूल होता है । गोली कई प्रकार से खेली जाती है जैसे **"घिस्सल"**, (घिसकर चलना)' **'बिलाव'** (दूर से खड़े होकर मारने वाला) कांच की गोली को कान्चा कहा जाता है । चीनी मिट्टी की बनी हुई छोटी गोली को **'चिनिया'** कहते है ।

गिल्ली डन्डे का खेल खेलते समय, यदि गिल्ली डन्डे को चोट पड़ने पर किसी ऐसे स्थान पर गिरती है, जहां पर पुन: चोट लगाना संभव नहीं होता (जैसे रेत इत्यादि पर गड़ जाती है) तो बच्चे जिस वाक्य का प्रयोग करते हैं वह है – **"फूंक फांक हिल डुल"** । यदि दूसरे पाली के लड़के से यह अनुमति मिल जाती है – तो फूंक मार कर गिल्ली के नीचे जमी रेत कंकड़, पत्थर, कचड़ा इत्यादि साफ किया जाता है । गिल्ली को हाथ से स्पर्श नहीं किया जाता है । गिल्ली के नीचे का स्थान साफ हो जाने पर चोट लगाने में आसानी होती है । ऐसा करते समय यदि गिल्ली हिल डुल जाती है-- तो लड़का हार नहीं जाता है । जिस गड्डे पर रखकर गिल्ली ऊपर उछाली जाती है उसे 'गुच्चू' कहते हैं । उचकाकर गिल्ली खेलने को **'उचकउचल'** कहते हैं । जहां पर अंतिम (तीसरी बार) चोट लगाने पर गिल्ली गिरती है वहां से गुच्चू तक की दूरी डन्डों के नाप के हिसाब से लगाई जाती है – इसे **"डन्डा मांगना"** कहा जाता है । डन्डे अनुमान लगाकर मांगे जाते हैं । यदि जितने डन्डे मांगे जाते है, उतने दाम देने वाली पार्टी नहीं देती तो दाम देने वाली पार्टी का बालक गिल्ली गिरने के स्थान से गुच्चू तक की दूरी डन्डो के हिसाब से नापता है । मांगे गये डन्डो से कम डन्डे होने पर--पार्टी की हार मानी जाती है । इसे **"डन्डा नापना"** कहते हैं । गोली के खेलों की भांति गिल्ली के खेल भी कई प्रकारके होते है । गिल्ली पर चोट पड़ते ही दौड़ने वाला खेल **"दौड़ उचल'**, गुच्चू पर रखकर गिल्ली को उचकाने के खेल का **"गुच्चूपाला"**, चोट लगाकर गिल्ली गिरने की जगह से गुच्चू तक की दूरी के हिसाब पर आधारित 'बदुउल' प्राय: गुच्चुपाला कम उम्र के बच्चों का खेल होता है । गिल्ली भी कई प्रकार की होती है जैसे **"पतरी"** (पतली) **'लम्बी'** और **'ठुल्ला'** (छोटी और मोटी)

जेष्ठ मास से लेकर सावन मास तक पतंग उड़ाने की प्रथा बुन्देलखंड में ही नहीं, अपितु सारे देश में है । इस खेल में न केवल बालक ही भाग लेते हैं, अपितु बड़े बड़े उम्र के लोग भी इसमें भाग लेते हैं ।

बुन्देलखंडी बालकों के खेलों में प्रयुक्त कतिपय शब्द

प्रभाचन्द श्री वास्तव

कुछ वर्षों पूर्व तक 'बाल-साहित्य' हिन्दी में उपेक्षित साहित्य रहा है। आजकल इस साहित्य को हिन्दी साहित्य में स्वीकारा जाने लगा है। बाल साहित्य का मूल प्रेरणा स्त्रोत लोक साहित्य को मानने में हमे हिचकिचाहट नहीं होना चाहिये। डा. हरिकृष्ण देवसरे बाल-साहित्य के जाने माने प्रमुख लेखकों की श्रेणी में आते हैं। आपने अपने शोध-प्रबन्ध "हिन्दी-बालसाहित्य– एक अध्ययन" में बाल साहित्य का मूल स्त्रोत लोक साहित्य ही निरुपित किया है।

प्राय: प्रत्येक भाषा के लोकसाहित्य में बालकों द्वारा निर्मित साहित्य उपलब्ध होता है। अध्ययन के उपरान्त पता चलता है कि ऐसे साहित्य की रचना, बालकगण उठते, बैठते, चलते फिरते, खेलते कूदते कर लेते हैं और कालांतर में उसका रूप चल निकलता है। बालकों द्वारा, यह साहित्य प्रमुख रूप से खेलों और खेल गीतों के माध्यम से हमारे सामने आता है, जिसका शिष्ट और अशिष्ट रूप दोनों मिलता है।

बुन्देल खंड के अंचलों में भी बालकों के विभिन्न खेल और खेलगीत प्रचलित हैं, जैसे कबड्डी, गिल्ली डुन्डा, गढ़ागेंद, लकड़ी उचकऊबल, छुआ छुआई, किलकिल कांटा, आती पाती, पतंग, गोली इत्यादि।

यहां पर हम बुन्देलखंड में व्याप्त बच्चों के खेलों में प्रयुक्त होने वाले कतिपय शब्दों का अध्ययन कर रहे हैं।

छुआ छूत का अंत लाख प्रयत्नों के उपरान्त भी अभी गांवों में नहीं हुआ है, अपितु शहरों में भी अभी तक छुआछूत का यह रोग व्याप्त मिलता है। खेलते खेलते किसी बालक द्वारा अन्य नीची जाति के बालक को छू लेने पर, या गंदे स्थान पर (नाले में या मल इत्यादि पर) पैर पड़ जाने पर, बालकों द्वारा उस बालक का, उस समय तक के लिये बहिष्कार कर दिया जाता है, जब तक कि स्नानादि कर वह शुद्ध नहीं हो जाता है जब तक ऐसा नहीं होता उस बालक को अन्य बालक स्पर्श नहीं करते, और अपनी एक अंगुली पर दूसरी चढ़ा लेते हैं, इसे वे **'अन्टी घोड़ा'** कहते हैं। अन्टी घोड़ा बान्धे हुये बालक को यदि कोई दूसरा बालक स्पर्श भी कर लेता है, तो ऐसा माना जाता है कि छुआछूत नहीं लगती है।

जब छोटी उम्र का कोई बालक अपने से बड़ी उम्र के बालकों के साथ खेलने की जिद करता है – और उसे खिलाया जाना आवश्यक हो जाता है तब बड़ी उम्र के बालक मन उसका रखने के लिये अपने साथ उसे खिला लेते हैं। उसका खेलना, नाखेलना कोई महत्व नहीं रखता है। इसको परिभाषित कर 'दूध की बहुनियां' कहा जाता है : जिस प्रकार मट्टी के उस छोटे वर्तन को जिसमें दूध पकाया जाता है–शुद्ध माना जाता है उसी तरह इस बात की भी स्थिति है।

निम्नांकित पंक्तियों में डिंगल का स्वरूप स्पष्ट रूप से झलकता है :–

कोपप्पकरि पयानधधि घेनं छ्वानद्धलक्त,
कच्छच्छरि वरच्छ विवर स्वच्छ लतकत ।

अथवा

सज्जदल रनकज्ज जनघ समज्जज्जयबर,
बग्गहनि मतंगाननि, उतुंगा गिरिवर ।

रंमग्गति सुकुरंगाग्गवन तुरंमग्गति गुर,
पच्छद्भर थिर कच्छक्करव सुलच्छम्भर पुर ।

'जंगनामा' में संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश के साथ ही साथ अरबी-फारसी के भी बहुत से शब्द, प्रयोग हुए हैं उदाहरणार्थ:– पनाह, मसलहति, मुलाजिमति, फौज, मजलिस, तदबीर, आवाज, शहादाति मुकाम्मु बदबख्त, खता, अजीम, बख्तर-पोस, कदम और पातशाह आदि ।

श्रीधर मुरलीधर ने अपने ग्रंथ जंगनामा में समसामायिक मुहावरों लोकोक्तियों का भी प्रयोग किया है । जैसे रंग में भंग पडना, गीत गाली सी लगना आदि ।

'जंगनामा' में शब्दालंकार और अर्थालंकार का प्रयोग किया गया है परन्तु शब्दालंकार में यमक अलंकार को विशेष स्थान प्राप्त है । उदाहरणार्थ :–

जे सुमन दान देत है, जिय देत भागें ठगठगे ।
जे दान निरखे दान में, जियदान हू में जगमगे ।

'दान' शब्द में यमक अलंकार की सुन्दर छटा दिखायी देती है ।

उच्च कोटि के वीर काव्य में भय का चित्रण आवश्यक है। यह गुण जंगनामा में पाया जाता है। श्रीधर ने भय का सजीव चित्र उपस्थित किया है :–

मालनि सों माला भिरयौ बरछा सों बरछानि,
सरे समसेर समसेरैनि सुखंण मैं।

तीरन को कीनों तन तीरनि तुनीर तोरु,
तोरादार जोर न पावत सुफंग मैं।

जंग मुलतानी मैं कानी कसो कीनो काम,
श्रीधर छबिलेराम राजा रन रंग मैं।

साढ़े तीन हाथ कद दसहथा हाथी चढ़यो,
दोई हाथ होता है हजार हाथ जंग मैं।

जंगनामा के अन्तिम अंश के अध्ययन से स्पष्ट हो जाता है कि कवि श्रीधर मुरलीधर में काव्य रचना की प्रतिभा थी किन्तु प्रामाणिक अंश इस बात का द्योतक हैं कि श्रीधर मुद्रालोभ में पड़कर 'जंगनामा' ग्रंथ को कृत्रिमता का बनाना वहनाया है और मुद्रा प्राप्ति के लोभ में उसे सम्राट फर्रुखसियर की विरुदावली गानी पड़ी है तथा जैन साधुओं को ब्रह्मा विष्णु एवं महेश तक बनाना पड़ा है।

जंगनामा की भाषा परिष्कृत एवं व्याकरण सम्मत ब्रजभाषा है यद्यपि इसमें अवधी, डिंगल, बुन्देली और खडी बोली के शब्द भी बहुतायत से पाये आते हैं। इनकी भाषा बहुत ही गम्भीर एवं प्रभावशाली है। ग्रंथ को पढ़ने से पाठक उसकी ओर आकर्षित हो जाता है।

अवधी भाषा का पुट निम्नांकित पद्यांश से स्पष्ट होता है :–

दुहुँ ओर फौजे साजि यों गलगाजि भट ठाढ़े भये,
खुर धार मार दुधार सो घटि छार सूरज झंपयें।

अथवा

सयद अबदुल्लह खाँ कौ मुलाजिमति आइ,
कौ मुलाजिमति संगहो जेतक संग सहाई।

खड़ी बोली का पुट निम्नलिखित पद्यांश में दृष्टिगोचर होता है :–

साढ़े तीन हाथ कद दसहथा हाथी चढ़यो,
दोई हाथ होता है हजार हाथ जंग मैं।

इत मलगाजि चढ़्यो फरुख सियर साह,
तोप की डकारनि सों बीर हुहकारनि सो,
धौंसा की धुकारनि धमकि उठी धरती।
श्रीधर नवाब फरजंद खाँ सु जंग जुरे,
जोगिनी अघाई जुग जुगन की बरती;
हहस्यो हिरौल भीर गोल पै परी ही तू न,
करतो हरौली तौ हिरौलै मीर परती।

'जंगनामा में कवि श्रीधर ने घटनाओं का सजीव चित्रण किया है :-

यह सुनत एजुद्दीन भाग्यो फौज संग सब भगी
बह सकल मजिलिसि मौज में इकबारगी दुख सो पगी
तब लगी मुखविषसी बिरी अरु गीत गारी सी लगी
अंग अमल की लातीबढी तदबीर औडर रिस जगी
कहुँ परी ठिनगत ढोल की सुधि ताल घुँघरू की गई
सब गयो मद छुटि छाक सो रहि अहि आहि दई दई

उपर्युक्त उदाहरण में कवि ने उस समय, सफलता पूर्वक सजीव चित्र उपस्थित किया है, जब जहांदार शाह का शराबी दरबार लगा हुआ था और उसकी सेना के पराजय का समाचार मिलता है। इसमें कवि ने बहुत ही उपयुक्त शब्दों का प्रयोग किया है तथा उस समय जो वेश्याओं द्वारा नृत्य गान हो रहे थे वह उसे गाली के समान प्रतीत हुआ एवं रंग में भंग पड़ गया।

कवि ने दोनो तरफ की सेनाओं के जमाव को बादल की घटा के सदृश्य बताया है तथा तलवार की चमक को बिजुली की चमक घोषित किया है:-

फौजनि की घटा की घमन्ड घोर घेरु करि,
मौजदीन मधवा के मन में उछाह मो।
तोव गरजत तरवगरि बीजु तरजत,
बरघत बानानि अचल चारयो राह मो।
तर गिरिवर कर धरि गिरिवर वर,
श्रीधर मनत व्रजमन्डल की छोह यो।

'जगनामा' में' श्रीधर ने दोनो सेनाओं के आमने सामने का सजीव चित्रण किया है तथा दोनों ओर के योद्धाओं की ललकार को कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है :-

आयो मौजदीन उत इततें फरुकसाहि.
बुहुं ओर सोर ललकारे वीर बीर को।
भरा भरी गोलनि की झराझरी तेग की,
कतरिन की कराकरि तरातरी तोर की।
श्रीधर बिलायो दौरि बीरन की मोर रुंड,
मन्डन को मेरु श्रोन सलिता गँभीर की।

'जंगनामा' ग्रंथ को कविवर श्रीधर मुरलीधर ने अध्यायों में नहीं विभाजित किया है। यह ग्रंथ दोहा, तोमर, हरिगीत, पादाकुल, छप्पय, मधुभार, भुजंगप्रयात, अधिक, गीता, विलास, कवित्त और हरि छन्दों में रचा गया है। अभी तक इसके दो संस्करण – राधाकृष्णदास, किशोरी लाल द्वारा सम्पादित एवं विलियम र्हविन द्वारा सम्पादित प्रकाशित हुए हैं।

जगनामा' ग्रंथ के अध्ययन से प्रतीत होता है कि कविवर श्रीधर मुरलीधर में उत्तम काव्य रचना की प्रतिभा थी किन्तु इन्होंने जंगनामा' की रचना केवल अपने आश्रयदाता को प्रसन्न करने क लिए की। इस काव्य के आरम्भ में बहुत से अनावश्यक ऐतिहासिक नामों का समावेश हुआ है तथा कुछ स्थल ऐसे भी मिलते हैं जहाँ केवल चार शब्दों की पंक्ति वाले छन्द है और उनमें निरन्तर एक एक पंक्ति में एक नाम आये है :—

फतेहअली सैद संगी
सैफ सैफुल्लाह जंगी
असद अली खाँ वीर धाया
अस्व आतश खान पाया
सज्यौ रहयत खान बलहद
मुत्तहौगर खान जेहि पद
सैद अनवर खाँ धनुद्धार
मीर मुदसन खाँ सज्यौ फिर

'जंगनामा' ग्रंथ में कुल बारह प्रकार के छन्दों का प्रयोग हुआ है जिनमें से केवल तीन प्रकार के छन्द अर्थात् छप्पय कवित्त और भुंजग प्रयात ही वीर काव्य के उपयुक्त हैं। अन्य शेष छन्दों में वीर रस की सफल कविता करना अत्यन्त कठिन है यही कारण है कि कविवर श्रीधर मुरलीधर भी नहीं सफल हो सक हैं। ग्रंथ में कहीं कही असावधान के कारण एक छन्द के बीच में दूसरे प्रकार का छन्द भी अकारण ही आ गया है। इसके अतिरिक्त कहीं कहीं 'यति भंग' एवं 'छन्दोभंग' दोष भी पाये जाते हैं।

अति दलभर दबत युहमिस यबत,
ठाढ़ भट सबत धकानें सके। इसमें

दबत को दब्बत और पबत को पब्बत तथा सबत को सब्बत करके ही यति ठीक की जा सकती है।

श्रीधर मुरलीधर में इन त्रुटियों के साथ ही साथ अच्छाइयाँ भी हैं। इनकी एक बहुत बड़ी विशेषता यह है कि इन्होंने सूदन तथा भान आदि की भाँति शब्द नाद का अधिक प्रयोग नहीं किया न ही निरर्थक शब्दों का समावेश किया।

जंगनामा के अध्ययन से स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है कि इसमें कुछ पद्य उत्तम काव्य के गुण भी रखते हैं उनमें कवि ने अपनी कला को प्रदर्शित किया है :———

कविवर श्रीधर मुरलीधर ने 'जंगनामा' की रचना संवत सन १७६८ विक्रमी में की। इन्होंने तिथि के साथ ही साथ अरबी तिथि भी अंकित की है जो इस प्रकार है—

दिनांक १४ मुहर्रम ११३३ हिजरी ।
सम्वत सत्रह सै उनहत्तरि, पूस पून्यो बुध तहीं ।
सन सो अग्यारह तेतिसा माहे मुहर्रम चौदही ।।

'जंगनामा' नामक ग्रंथ में कवि श्रीधर मुरलीधर ने जहाँदार शाह और फर्रुखसियर के बीच हुए तीन युद्धों का वर्णन बहुत ही मार्मिक ढंग से किया है। कवि ने गणेश वन्दना के पश्चात् बहादुर शाह के निधन की घटना का वर्णन किया है और फिर कथा प्रारम्भ की है । बंगाल के महाजनों की निजी चिठ्ठी से फर्रुखसियर को बहादुरशाह के देहान्त का समाचार मालूम हुआ। समाचार सुनते ही उसने सैन्य संग्रह करना आरम्भ कर दिया, किन्तु इसी बीच उसे सूचना मिली कि जुलफिकारखाँ और दूसरे अमीर तथा उमरा मुइजुद्दीन को जहाँदार शाह के नाम से दिल्ली का शासक घोषित कर दिया है। फर्रुखसिपर जहादार शाह से युद्ध करने के लिए बंगाल से चल पड़ा। जहाँदार शाह ने भी फर्रुखसियर का मुकाबिला करने के लिए अपने पुत्र को पचास हजार सिपाहियों की सेना देकर आगरा की ओर भेजा । इधर फर्रुखसियर ने इलाहाबाद के सूबेदार सैयद अब्दुल्लाह खाँ को पत्र लिखा, जिसके अनुसार उसने सराय आलमचन्द में घेरा डालकर शत्रु का मार्ग रोक दिया ।

फर्रुखसियर और जहाँदारशाह की समर्थक सेनाओं के बीच प्रथम युद्ध सराय आलमचन्द में हुआ । इस युद्ध में फर्रुखसियर की विजय हुई। सैफुद्दीन अलीखाँ और निजामुद्दीन अलीखाँ दोनों विजयी सरदार इलाहाबाद के सूबेदार सैयद अब्दुल्लाह खाँ के पास पहुँचे। सैयद अब्दुल्लाह खाँ ने विजयी सैनिकों को पारितोषिक वितरण किया और विजय का समाचार फर्रुखसियर को भी भिजवाया । उस समय फर्रुखसियर पटना में था ।

द्वितीय युद्ध फतेहपुर जिले के बिदकी नामक स्थान पर हुआ इस युद्ध में भी फर्रुखसियर की विजय हुई और जहाँदार शाह के पक्ष से युद्ध करने वाले मुख्तार खाँ की पराजय तथा स्वयं मुख्तार खाँ मारा गया । । इस विजय से प्रसन्न होकर फर्रुखसियर अपने सहायकों को ऊँचे ऊँचे पदों तथा उपाधियों से विभूषित किया ।

उधर सैयद अब्दुल्लाह खाँ ने अपने बुद्धिमान मंत्री को दिल्ली भेजकर वहाँ की आन्तरिक स्थिति का वास्तविक पता लगा लिया, जिससे ज्ञात हुआ कि जहाँदार शाह रात-दिन नशे में चूर रहता है और उसका दरबार भी चन्डूखाना बन रहा है, वहाँ रात दिन ढोल-मृदंग शराब-अफ़ीम और वेश्याओं की धूम रहती है । उचित परिस्थिति को देखकर फर्रुखसियर आगे बढ़ा और परिस्थिति से लाभ उठाना चाहा । अंतिम युद्ध आगरा में हुआ, जिसमें जहाँदार शाह स्वयं उपस्थित था । घोर युद्ध हुआ तथा जहाँदार शाह पूर्णतया पराजित होकर दिल्ली की ओर भागा। अन्त में दिल्ली का शासक फर्रुखसियर हुआ ।

सत्रह सै सतसठि लिख्यो, संवत जेठ प्रमानि ।
कृष्णपक्ष तिथि अष्ठमी, बुधवासर सुखदानि ।।

चन्द्रालोक विलोकि कै, कलित कुवलयानन्द ।
यह भाषा-भूषण रच्चो, कविजन आनन्द कन्द ।।१

कविवर श्रीधर मुरलीधर की रचनाओं का एक संग्रह रत्नाकर जीने प्रकाशित करवाया था जिसमें इन्होंने उपर्युक्त तीनों रचनाओं के अतिरिक्त–संगीत ग्रंथ नायिका भेद ग्रंथ, जैन साधु सम्बन्धी भी सम्मिलित किये है। श्री राधाकृष्णदास जी ने लिखा है "प्रयाग में एक कवि मुरलीधर मिश्र भी हुए है। ––इनका बनाया 'रामचरित्र' नामक ग्रंथ (हस्तलिखित) प्रयाग के 'भारतीय भवन' में संरक्षित है। –––यह ग्रंथ सम्वत १८१८ में बनाया था। कबि न लिखा है कि सब जन्म स्वार्थ में बिताकर अब यही निश्चय करके कि अन्त में राम के गुण गाकर परमार्थ सिद्ध करना चाहिए, इस ग्रंथ को बनाया। ––इन्होंने अपनी वंशावली का वर्णन इस प्रकार किया है कि यमुना (गंगा के बीच प्रयाग एक गाँव है, वहां परमानन्द नामक बड़े पंडित थे। उन्हें अकबर ने अपने दरबार मे स्थान दिया था –––। उनके बेटे कपूर चन्द, उनके पुरुषोत्तम (शाहजहाँ के समय में) उनके प्रेमराज, उनके पृथ्वीरज, उनके दिनमाणी,, उनके कई बेटों में यह मुरलीधर हुए ।"२

जब हम यह स्वीकारते हैं कि श्रीधर और मुरलीधर दोनों नाम एक ही व्यक्ति का है तो हमें श्रीधर की वंशवली श्री राधाकृष्णदास जी द्वारा प्रस्तुत की हुई स्वीकार करना चाहिए तथा 'रामचरित्र' नामक ग्रंथ को उनका अन्तिम ग्रंथ स्वीकार करना चाहिए। श्रीधर ने उपर्युक्त ग्रंथों के अतिरिक्त चित्रकाव्य और श्रीकृष्ण चरित्र से सम्बन्धित कुछ स्फुट कविताओं की भी रचना की है।

श्रीधर के जीवन से सम्बन्धित अभीतक कोई प्रामाणिक सामग्री नहीं प्राप्त हो सकी है किन्तु कुछ विद्वानों ने उनके जन्म एवं स्थिति -काल के सम्बन्ध में अनुमान अवश्य लगाया है। डा. ग्रियर्सन ने श्रीधर का समय सन १६८३ ई. लिखा है। विलियम र्हविन ने जंगनामा की रचना तिथि के आधार पर श्रीधर का समय सन् १६८३ ई. निश्चित किया है और अनुमान लगाया है।

कि तीस वर्ष बाद अर्थात् १७१३ ई. में जंगनामा' की रचना की। ३ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने ग्रंथ 'हिन्दी साहित्य का इतिहास,' में लिखा है श्रीधर या मुरलीधर –ये प्रयाग के रहनेवाले ब्राह्मण थे और संवत १७३७ के लगभग उत्पन्न हुए थे।––– इनका कविता काल सम्वत १७६० के आगे माना जा सकता है।" ४ डा. किशोरी लाल गुप्त ने भी आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के जन्म सम्बन्धी अनुमान को उचित माना है। ५

---

१. डा. किशोरीलाल गुप्त – सरोज – सर्वेक्षण, पृष्ठ–७२४
२. श्री राधाकृष्णदास – जंगनामा, पृष्ठ – २२
३. विलियम र्हविन –जंगनामा आफ फर्रुखसियर एन्ड जहाँदार शाह, पृष्ठ –२
४. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल – हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ । २५९
५. डा. किशोरी लालगुप्त – सरोज–सर्वेक्षण, पृष्ठ– ७२५

श्रीधर कृत जंगनामा

इक़बाल अहमद

श्रीधर का उप नाम मुरलीधर माना जाता है किन्तु विद्वान मतैक्य नहीं हैं। डा. ग्रियर्सन तथा शिवसिंह सेंगर का मत है कि ये दोनों नाम अलग अलग व्यक्ति के हैं किन्तु दोनों मिलकर कविता किया करते थे और आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, श्री राधाकृष्णदास एवं किशोरी लाल गुप्त का मत है कि दोनों नाम एक हीं व्यक्ति का है अर्थात् श्रीधर ही का दूसरा नाम मुरलीधर है।

'जंगनामा' में एक दोहा ऐसा प्राप्त होता है जिससे उपर्युक्त भ्रम स्वयं समाप्त हो जाता है और यह स्पष्ट हो जाता है कि वास्तव में दोनों नाम एक ही व्यक्ति के हैं । दोहा प्रस्तुत है :—

श्रीधर मुरलीधर उरूफ़, बिजवर बसत प्रयाग ।
रूचिर कथा यह शाह की, बढ़यौ कथन अनुराग ।।

उपर्युक्त दोहे से कवि के नाम का तो स्पष्टीकरण होता ही है साथ ही साथ यह भी मालूम होता है कि श्रीधर प्रयाग के निवासी थे।

श्रीधर की एक रचना 'कविविनोदपिंगल' भी बतायी जाती है। इस रचना के कुछ दोहे उदाहरण स्वरूप प्रस्तुत हैं ।

श्रीधर मुरलीधर सुकवि, मानि महामन मोद ।
कवि विनोद मय यह कियो, उत्तम छन्द विनोद ।।
श्रीधर मुरलीधर कियो, निज मति के अनुमान ।
कबि विनोद पिंगल सुखद, रसिकन के मन मान ।।

डा. किशोरी लालगुप्त ने 'सरोज सर्वेक्षण' में श्रीधर के सम्बन्ध में लिखा है—"श्रीधर मुरलीधर ओझा ब्राह्मण थे और प्रयाग के रहने वाले : कहीं के नवाब मुसल्लेखाँ के आश्रित और दरबारी थे —

श्रीधर ओझा विप्रवर मुरलीधर वस नाम ।
तीरथ राज प्रयाग में सुवास बस्यो रवि धाम ।।

इनकी आज्ञा से सम्वत १७६७ में श्रीधर मुरलीधर ने चन्द्रलोक और कुवलयानन्द आधार पर जसवन्त सिंह कृत भाषा भूषण की शैली पर भाषा - भूषण ही नाम का एक अलंकार ग्रंथ बनाया था :—

भविष्य काल क्रिया का रूप है। 'बोलिहौं'। जिसका अर्थ है 'बोलूंगा या कहूँगा' नामदेव यहाँ 'ह्' ध्वनि को 'ध' में परिवर्तित कर दिया है। एक और प्रयोग है—'प्रीति बिचारी'

परहा	परे	दूर
आब	आप	आप
हामा	हमें	हमे

शब्दावली के विशिष्ट अर्थों और रूपों के अतिरिक्त नामदेव की हिन्दी में कुछ व्याकरणिक रूप ऐसे प्रयुक्त हुए है, जो उनकी समकालीन हिन्दी में नहीं मिलते। प्रायः ये विशिष्ट रूप मराठी और हिन्दी के सम्मिलित प्रयोग के कारण मिलते हैं। मराठी का –'ल' प्रत्यय क्रियामें भूतकाल बनाने के लिए जोडा जाता है। लेकिन नामदेवने हिंदी क्रियाओंका भूतकाल बनाने के लिए '–लै' प्रत्यय जोडा है। उदाहरणार्थ :—

आणिलै (ले आना), जोइलै (तैयार करना) भराइलै (भरना), राखिलै रखना गूँथिलै (गूंथना), चोधिलै (देखना) मूँदिलै (मूंदना), साजिलै (सजना) आदि।

जहाँ मराठी क्रियाओं के भूतकाल में शब्द के मध्यमें 'अ' इ 'ए' होता है, वहाँ नामदेव ने उसे 'ऐ' में बदल दिया है। जैसे मराठी केली का कैली।

गेला का गैला।
जपला का जपैला।
दिला का दैला।

इतनाहि नहीं कुछ स्थानों पर तो नामदेवने क्रिया के भूतकाल के लिए दो प्रत्ययों का एक साथ-प्रयोग किया है। उनमें पहला हिंदीका '–आ, –इ. और –ए है और दूसरा मराठी का '–ला' जैसे आईला (आना), काटीला (काटना), गायला (गाया) पाईला (पाना) भयेला (होना) रचीला (रचना), लाईला (लगाना), समाईला (समाना)।

मराठी का '–ला' प्रत्यय जो क्रियामें केवल भूतकाल दर्शाने के लिए प्रयुक्त होता है, नामदेवने हिंदी रचनाओं में उसे क्रियाका भविष्य काल प्रगट करने के लिए प्रयुक्त किया है। जैसे।

आईला (आयेगा), कराईला (करेगा), रहैला (रहेगा) (जब हम हिरदै प्रीति बिचारी)। इसका अर्थ है–प्रेम को विकसित करना। 'बिचारना' शद्व का मूल अर्थ हिंदीमें 'विचार करना' है। किन्तु नामदेव की भाषामें यह 'धारण करना या विकसित करना' के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। इसी तरह का एक दूसरा शब्द 'खेइलै' है। (आणिलै अगर खेइलै धूपा)। यहाँ पेइलै' शद्व का अर्थ है 'तैयार किया'। किन्तु हिंदीमें इसका अर्थ होता है 'नाव चलाना'। यहाँ यह शद्व बिलकुल ही भिन्न अर्थमें प्रयुक्त हुआ है।

इस प्रकार हम देखते है कि नामदेव की हिन्दी रचनामें कई भाषिक प्रयोग अपने आपमें विशिष्ट हैं। इसका कारण संभवतः ये है कि नामदेव शास्त्रीय ढंग के विद्वान् नहीं थे। वे सन्त थे लेकिन जनता तक अपनी बात पहुँचाना चाहते थे। इसीलिए अपनी मातृभाषा मराठी और उत्तरकी भाषा हिंदी के रूपों को मिला जुलाकर अपने विचारोंको अभिव्यक्ति दी है। व्याकरणिक रूपों और भाषा संमत प्रयोगोंपर उनका ध्यान ही नहीं था। भाषा उनके लिए साध्य थी, साधन नहीं।

रैणी	रहनी	रहन सहन
सोवनी	सुवर्ण	सोने की
स्वामी	स्वामिन्	मालिक
अछता	अस्ति	होते हुए
पावघे	पावहु गे	पाओगे
जामण	जनम	जन्म
माइ	अमाना	समाना

इसके अतिरिक्त विशेषण, क्रियाविशेषण और सर्वनाम भी है, जो ध्वनि परिवर्तन की दृष्टि से विशिष्ट लगते हैं। उदहारणार्थ :—

प्रयुक्त शब्द	मूलरूप	अर्थ
कृत्म	कृत्रिम	बनावटी
पेटाबलू	पेटू	पेटू
सबाईला	सब	सब
सरजीव	सजीव	जीवित
अनन्त्र	अन्यत्र	दूसरा

वर्तमान काल अन्य पुरुष एकवचन की क्रिया का रूप नामदेव की रचनाओं में द्वितीय पुरुष के लिए भी प्रयुक्त हुवा है। उदहारणार्थ :—

आपै देते हो), करै (करते हो), जरै (जलते हो), नीदै (निन्दा करते हो), बोलै (बोलो), पोवै (खोते हो), सोवै (सोते हो), समझै (समझते हो)।

नामदेव की हिन्दी रचनाओं में विशिष्ट शब्द और व्याकरणिक रूपों के अतिरिक्त कुछ ऐसी शब्द रचना भी है, जो तत्कालीन भाषा से भिन्न तो है ही है साथ ही वे रूप अन्यत्र भी नहीं मिलते। नामदेव ने 'देली' शब्द का प्रयोग किया है, जिसका अर्थ है 'देती है'। यह हिन्दी के 'देना' क्रिया का रूप है। हिन्दी में भूतकाल होता है 'दिया' और मराठी में 'दिला'। किन्तु नामदेवने दोनोसे भिन्न विशिष्ट रूप का प्रयोग किया है। इसी तरह का दूसरा शब्द है 'बईठा'। हिंदी की 'बैठना' क्रिया का यह भूतकाल है। 'बैठना' का सामान्य भूतकाल 'बैठा' होता है, लेकिन यहाँ लेखकने संयुक्त स्वर (ऐ) का प्रयोग न कर स्वतंत्र स्वरों (अ+ई) का प्रयोग किया है। कुछ और शब्द है करिया, कथिया, उधरिया जिनके क्रमशः अर्थ हैं किया, कहा, और बचाया। हिन्दी में इनके सामान्य भूतकाल के रूप होते है 'किया, कथा और उधारा'। लेकिन नामदेव ने सभी क्रियाओंमें 'इया' प्रत्यय जोडकरके एक भिन्न प्रकारसे भूतकाल दर्शाया है।

शब्दोंके कुछ और भी विशिष्ट प्रयोग हैं जो इन श्रेणियोंसे अलग है। नामदेव ने 'बोलिधौं' शब्द का प्रयोग किया है। (बोलिधौं निर्बामै पद सम नाम)। ब्रज भाषा में एकवचन प्रथम पुरुष

संभवत: 'अधिकाई' शब्द बढाई के अनुसार बना लिया गया है। इसी तरह 'पयाना' शब्द का प्रयोग उन्होंने 'लक्ष्य या उद्देश्य' के रूपमें किया है। (अपना पयाना राम अपना पयाना) 'पयाना' शब्द मूल संस्कृत 'प्रयाण' धातु से विकसित है, जिसका अर्थ है जाना या चलना। नामदेव ने हिन्दी रचनामें इसे लक्ष्य के अर्थ में प्रयुक्त किया है।

इसी तरह अन्य और भी शब्द हैं जिनका मूल अर्थ कुछ और है, लेकिन नामदेव ने उन्हे विशिष्ट अर्थों में प्रयुक्त किया है। उदाहरणार्थ —

प्रयुक्त शब्द	मूल अर्थ	प्रस्तुत अर्थ
करवा	मिट्टीका वर्तन	शरीर
नीझरी	झरना	बरसात
भँजन	पात्र	शरीर
भाषण	मक्खन	दूध
वरतणि	व्यवहार	आज्ञाकारी
षपाये	बिताना	नष्टकरना
षूटि	रुकना	खुलना
षेलै	खेलना	व्यवहार करना

नामदेव ने ऐसे भी शब्दों का प्रयोग किया है है जो ध्वनि की दृष्टिसे विशिष्ट है। ऐसा ध्वन्यात्मक परिवर्तन नामदेव की रचनाओं के अतिरिक्त तत्कालीन किसी और रचनामें नहीं मिलता। उदाहरणार्थ —

प्रयुक्तशब्द	मूलरूप	अर्थ
कापट	कापट्य	कपट
कालकुष्ट	कालकूट	एक विष
गोठि	गोष्ठि	मित्रता
चन्दल	चन्द्र	चन्द्र
जलहरि	जलधर	तालाब
तिरी	तरी	नाव
पटन्तरि	पटतर	तुलना
पालिक	पर्यंक	पालना
पिछोकडि	सं. पृष्ठ म. कडे	पीछे
पूठि	पृष्ठ	पीठ
बी ठौ	विठ्ठल	विट्ठल
मनिषा	मनुष्य	मनुष्य
मूली	मूल	मूल
रजबल	राज्यबल	राज्यशक्ति

संत नामदेव का काल ई. स. १२७० से १३५० के बीच का है। प्रमुख रूपसे उनकी रचनाएँ मराठी में हैं किन्तु वे अपने जीवन के उत्तर कालमें पंजाब चले गये थे और उसी समय उन्होंने हिंदीमें रचनाएँ की । उनकी हिंदी रचना सन् १३२५ और १३५० के बीच की हैं। उस समय मध्यदेश (हिंदी प्रदेश) में भाषाओंके विभिन्न रूप प्रचलित थे । संस्कृत और प्राकृत कहीं कहीं अब भी साहित्यिक भाषा थी किन्तु ये जनसामान्यसे दूर थोडेसे विद्वानोंकी (बुद्धि) विलास की वस्तु रह गई थी । शौरसेनी अपभ्रंश का साहित्यिक रूप भी प्रचलित था जिसे जैन लेखक अपभ्रंश आदर्श मानते थे । शौरसेनी के परवर्ती रूप 'अवहट्ट' भाषामें भी सिद्ध लोग अपनी रचनाएँ कर रहे थे । कीर्तिलता और संदेशरासक लगभग इसी भाषा में लिखे गए। उस समय चारण शैली की भी एक भाषा प्रचलित थी । जिसमें अवहट्ट और राजस्थानी का मिश्रण-सा था । इसे ही पिंगल भाषा कहा गया है। इसके अतिरिक्त देशी अपभ्रंशोंसे विकसित जनभाषाएँ भी थीं, जो विभिन्न जनपदों में आधुनिक भाषाओं का निर्माण कर रही थी । आधुनिक भाषाएँ बड़ी तेजीसे और जनताकी बोली के रूप को अपना रही थी। इस काल की काव्य भाषामें ब्रजभाषा और अवधी के अंकुर दिखाई पड़ने लगे थे।

इसमें कोई संदेह नहीं कि नामदेवकी हिंदी रचनाओं का आधार ब्रजभाषा है किन्तु उसपर खड़ीबोली का बहुत अधिक प्रभाव है। ब्रजभाषा और खड़ीबोली पास-पासकी भाषाएँ थी और उनका विकास भी साथ साथ हो रहा था । तत्कालीन कवि दोनों के मिलजुले का प्रयोग करते थे । संत नामदेव की हिंदी रचना के लिए इसी रूपको चुना गया । उनकी रचनाओमें ब्रजभाषा के प्रयोग को देखकर यहाँ तक कहा जा सकता है कि नामदेव ब्रजभाषा के प्रथम कवि हैं, लेकिन खड़ीबोली के रूपोंको देखते हुए ऐसे, लगता है कि उस समय नाथ सिद्धोंकी परम्परासे काव्य के लिए भाषा के जिस रूप का प्रयोग चला आ रहा था उसेही नामदेवने अपनाया । यह परम्परा वस्तुत: एक क्रान्तिकारी परम्परा थी, जिसने जनभाषामें अपने विचारों को व्यक्त किया है । नामदेव एक प्रकारसे इस बातके लिए प्रतिबद्ध थे कि वे जनता के लिए लिखेंगे । इसीलिए उन्होंने किसी शास्त्रीय भाषा को न अपनाकर एकदम जनसाधारण की भाषा को अपनाया ।

नामदेव की मातृभाषा मराठी थी जिसके कई शब्द और रूप उनकी हिन्दी रचनाओंमें सहज ही आ गए हैं। उसके अतिरिक्त पंजाबी और गुजराथी के भी शब्द तथा रूपों का भी उन्होंने प्रयोग किए हैं। उनके लिए भाषा का कोई बंधन नहीं था । जिसमें कहने की इच्छा हुई कह दिया। यही कारण है कि उनकी भाषामें ऐसे बहुतसे शब्द और रूप प्रयुक्त हुए हैं जो तत्कालीन भाषामें प्रचलित नहीं थे । यहाँ उन्हीं विशिष्ट प्रयोगोंका विवेचन किया गया है ।

नामदेव के विशिष्ट भाषिक प्रयोग तीन स्तरोंपर देखें जा सकते हैं । एक तो शब्दावली के स्तरपर दुसरे विशिष्ट व्याकरणिक रूप और तीसरे विशिष्ट शब्द रचना के स्तरपर । विशष शब्दावली को देखनेसे लगता है कि उनकी हिन्दी रचनाओंमें कई ऐसे शब्द हैं जो अर्थ और रूप की दृष्टिसे तत्कालीन भाषा से बिलकुल भिन्न है । उदाहरणार्थ उन्होंने 'अधिकाई' शब्द का प्रयोग किया है । (या धन की देषहु अधिकाई ।) वस्तुत: यह अधिक विशेषण से बनी संज्ञा है जिसका अर्थ है अधिकता । लेकिन यहाँ उन्होंने 'अधिकाई' का प्रयोग विशेषता के अर्थ में किया है ।

नामदेव की हिन्दी रचनाओंमें विशिष्ट माषिक प्रयोग

राजनारायण मौर्य

मध्यकालीन भारतीय आर्य-भाषाओं के पश्चात् जिन नव्य भारतीय आर्य भाषाओंका विकास हुआ उनमें स्थानीय विशेषताऐं स्पष्ट रूपसे परिलक्षित होने लगी। यद्यपि अपभ्रंशोंमें भी ये स्थानीय विशेषताऐं थी किन्तु उनमें भेदक तत्त्व कम थे। शौरसेनी, मागधी, महाराष्ट्री अपभ्रंशोंमें परस्पर भेदक तत्त्व जितने थे उनसे कहीं अधिक भेदक तत्त्व इनसे विकसित नव्य भारतीय आर्य-भाषाओंमें आ गए। किन्तु मध्यदेश और पूर्वी प्रदेश (कोशल, बिहार) की शौरसेनी और मागधी अपभ्रंशोंसे विकसित होनेवाली नव्य भारतीय आर्यभाषाओं में भेदक तत्त्व बहुत कम थे। संभवतः इस विस्तृत भूखण्डमें संचार सुकर और सुलभ होने के कारण ही ऐसे हुआ। फिर भी इस भूखण्डकी नव्य भारतीय आर्य-भाषाओंमें पश्चिमी और पूर्वी विशेषताएँ बनी रही जिनके आधार पर ही आगे पश्चिमी (ब्रज आदि) और (अवधी आदि) हिंदी नाम पड़ा।

इस भाषा-खण्डमें ही नव्य भारतीय आर्य-भाषाओं के उदयकाल के साथ एक और भाषा-खड़ीबोली का विकास प्रारम्भ हो चुका था जो आरम्भ से स्पष्ट नहीं रही। यद्यपि खड़ीबोलीके तत्त्व भाषामें ग्यारहवीं शताद्वी से ही आ गये थे किन्तु स्वतंत्र भाषा के रूपमें साहित्य रचनाम इसे प्रधानता नही मिली। धार्मिक कारणोंसे ब्रज और अवधी के विकास के लिए आगे उपयुक्त अवसर मिले जिनसे साहित्यमें इन्हीं की प्रधानता रही। ग्यारहवीं शताब्दीसे पंद्रहवीं शताब्दी तक जिस प्रकार अपभ्रंश अवहट्ट, डिंगल, ब्रज, अवधी आदि बोलियाँ साहित्यमें प्रयुक्त होती रहीं, उसी प्रकार खड़ी बोली भी। किन्तु अभी तक खड़ी बोली के अभाव के कारण उसके स्वरूप का ठीक पता नहीं लग सका। इधर नई खोजों से कुछ प्राचीन ग्रंथ मिले हैं जिनसे खड़ीबोली के विकासका सूत्र ग्यारहवीं शताब्दीसे पंद्रहवी शताब्दी तक आसानीसे जोड़ा जा सकता है।

ग्याहरवीं शताब्दी से पंद्रहवीं शताब्दीतक हिंदीमें जो रचनाएँ हुई वे अधितर ब्रज, अवधी और खड़ीबोली के मिश्र रूप की रचनाएँ है। पूर्व और पश्चिम के साहित्यकारोंके अनुसार खड़ीबोली के साथ किसी एक रूपी की प्रधानता रही। इस प्रकार लगभग पंद्रहवीं शताब्दीतक हिंदीमें मिश्र भाषा का प्रयोग होता रहा। गोरखनाथ तथा अन्य सिद्धों की बानियों से लेकर आगे नामदेव, कबीर तक की रचनाओंमें इसी मिश्र भाषा का प्रयोग हुआ है। कबीर पूर्व के थे इसलिए उनकी भाषामें पूर्वीरूप अधिक मिलते हैं और पश्चिम के साहित्यकारों में पश्चिमी हिन्दी के रूप अधिक मिलते हैं, लेकिन खड़ी बोली के रूप दोनों में समान रूपसे हैं। नामदेव की रचनाओं की भाषा इसी प्रकार की मिश्र भाषा है।

में एक का चयन करके मूल की शैली को यथासाध्य अनुवाद में लाने का यत्न करता है। अनेक भाषाओं में किसी-न-किसी स्तर पर व्याकरण (रूप-रचना) एवं वाक्य-रचना) में भी अनेक में से एक के चयन की गुंजाइश होती है। हिंदी के कुछ उदाहरण हैं:– भारत की चीजें — भारतीय चीजें, प्रमाणित करने वाली रचना-प्रभाव डालनेवाली रचना-प्रभावशाली रचना-प्रभावी रचना; भला तुमने स्वीकारा तो– भला तुमने स्वीकार तो किया, मैंने उनसे काम कराया – मैंनें उससे काम करवाया; आज वह नहीं जाएगा– आज वह नहीं जाने का: कमल अब नहीं लड़ता है— कमल अब नहीं पड़ता, मैं आज नहीं जा रहा हूं– मैं आज नहीं जा रहा; मुझसे नहीं हो सकता – मैं नहीं कर सकता; यह भी क्या काम है–यह भी कोई काम है– यही क्या कोई काम है; तू तो बड़ा लड़ाखा है, चुप भी रह– लड़ावा कहीं का, चुप भी रह; तथा वह अमीर नहीं है – वह कहां का अमीर है – वह भी कोई अमीर है – वह अमीर कहां है; इत्यादि। प्राय: सभी भाषाओं में व्याकरणिक स्तर पर इस प्रकार के एकाधिक प्रयोगों में एक के चयन का अधिकार मूल लेखक की भांति ही अनुवादक का भी है। इस चुनाव में कहीं-कहीं तो विशेष संदर्भ अनुवादक की सहायता करता है, किंतु कहीं-कहीं उसकी अपनी रुचि ही एक मात्र चयन का आधार होती है, और ऐसे चयनों से अनुवादक की अपनी निजी शैली अभिव्यक्त होती है।

इस प्रकार अनुवादक यद्यपि मूल कृति की शैली, विषयोचित शैली, अनुवाद के पाठक या श्रोता के लिए उपयुक्त शैली आदि कई बातों से बंधा है किन्तु फिर भी अनेक बातों—जैसे व्याकरणिक संरचना, शब्द-चयन, शब्द-शक्ति, गुण, छंद आदि – में उसकी अपनी वैयक्तिक रुचि एवं इच्छा भी उसके अनुवाद की शैली क्षी निर्वारिका होती है, और इसी रूप में अनुवादक भी एक सीमा तक सर्जक (equative writer) होता है। इसीलिए अन्य सभी बातों के समान होने पर भी वैयक्तिक शैलीय सौंदर्य तथा सर्जन शक्ति के कारण किसी अनुवादक का अनुवाद बहुत बढ़िया होता है, तो किसी का सामान्य और किसी का घटिया।

निष्कर्षत: अनुवाद की अनेकानेक शैलियां होती हैं और हो सकती हैं जो मूल कृति, विषय की अपेक्षा, अनुवाद का पाठक या श्रोता, अनुवाद का उद्देय, तथा अनुवादक की व्यक्तिगत रुचि पर निर्भर करती हैं।

यह बात बल देने की है कि यह भेद मोटे ढंग से किया जा रहा है । इसका अर्थ यह नहीं समझना चाहिए कि शैलीप्रधान रचनाओं में तथ्य नहीं होता या तथ्यप्रधान रचनाओं का शैली-पक्ष नहीं होता । दोनों में दोनों होते हैं किंतु एक मुख्य रूप से तो दूसरा गौण रूप में ।

शैली प्रधान रचनाएं कविता, कहानी, नाटक, उपन्यास, गद्यकाव्य, ललित निबंध, रेखाचित्र, रिपोर्ताज आदि हैं तो तथ्य प्रधान रचनाएं 'इतिहास, राजनीति, अर्थशास्त्र, गणित, विज्ञान, विधि, दर्शन, धर्मशास्त्र आदि की ।

शैली प्रधान साहित्यिक विधानों की हर भाषा में अपनी-अपनी शैलियाँ होती हैं और ये शैलियां भी हर युग में एक नहीं होतीं । अनुवादक को लक्ष्य भाषा के काल और उसकी परंपरा के अनुसार शैली अपनानी चाहिए । उदाहरण के लिए हिंदी में आज शब्द-समूह के स्तर पर आलोचना की शैली अधिक संस्कृत-निष्ठ है, किंतु उपन्यास, कहानी, नाटक, में यह बात नहीं है । इनकी शैली अपेक्षाकृत बोलचाल की है । इसका अर्थ यह हुआ कि आज कोई व्यक्ति यदि किसी अन्य भाषा की आलोचना की पुस्तक का अनुवाद हिंदी में करे तो उसे संस्कृतनिष्ठ रखना चाहेगा, किंतु यदि नाटक, उपन्यास, कहानी का करे तो बोलचाल की भाषा-शैली रखेगा । पहली में अरबी-फ़ारसी या अंग्रेज़ी के शब्दों के आने की संभावना अपेक्षाकृत बहुत कम होगी, किंतु दूसरे में वे बहुत अधिक होंगे । छायावादी काल में स्थिति ऐसी नहीं थी । उस समय नाटक, उपन्यास तथा कहानी की भाषा-शैली भी काफ़ी संस्कृतनिष्ठ हो सकती थी । अर्थात् उस समय का अनुवाद नाटक, उपन्यास तथा कहानी के अनुवाद में भी संस्कृत निष्ठ शैली का प्रयोग कर सकता था, जबकि आज ऐसे करने में वह दस बार सोचेगा ।

यह बात शब्द-चयन की दृष्टि से की जा रही थी शैली के कई अन्य तत्वों के संबंध में भी इस प्रकार की बातें स्मरण रखने की हैं । उदाहरण के लिए अलंकार या अलंकृत शैली को लेकर भी ऊपर की बातें एक सीमा तक प्राय: ज्यों-की-त्यों दुहराई जा सकती हैं ।

तथ्य प्रधान साहित्य में प्राय:—अपवादों को छोड़कर — पारिभाषिक या अर्धपारिभाषिक शब्दों से युक्त सपाट शैली होती है । उदाहरण के लिए गणित, भौतिकीविज्ञान, रसायनविज्ञान, प्राणिविज्ञान, वनस्पतिविज्ञान आदि ऐसे ही विषय हैं । इनमें अनुवादकला का मूल आधार पारिभाषिक और अर्धपारिभाषिक शब्दों का प्रयोग है । यों तथ्य प्रधान साहित्य के इतिास, राजनीति आदि कुछ विषय ऐसे भी हैं जो कुछ तथ्य प्रधान होते हुए भी प्राय: शैलीय सौंदर्य से युक्त होते हैं । अत: इनमें एक सीमा तक अनुवादक को शैली का ध्यान रखना पड़ता है— हां, यह ललित साहित्य से कम होता है और गणित भौतिक विज्ञान आदि शुद्ध वैज्ञानिक विषयों से ज्यादा । संक्षेप में कथ्य की दृष्टि से जैसे-जैसे हम स्थूल-से-सूक्ष्म की ओर अग्रसर होते हैं; वैसे वैसे शैली अथवा कलापक्ष को संवारने की प्रवृत्ति भी बढ़ती चली जाती है ।

शैली के प्रसंग में अंतिम उल्लेख्य बात यह है कि ऊपर जिस शैली की बात की जा रही थी वह शब्द-चयन, अलंकार, गुण, शब्द-शक्ति आदि ऐसी चीज़ों से संबद्ध थी जिसका संबंध भाषा की व्याकरणिक संरचना से नहीं है । किंतु इसके अतिरिक्त शैली का एक रूप भाषा की व्याकरणिक संरचना से भी संबद्ध होता है । वस्तुत: शैली का काफ़ी कुछ संबंध अनेक में से एक के चयन से है । मूल लेखक इसी प्रकार अनेक में से एक चुनकर अपनी विशिष्ट शैली में बात कहता है, और अनुवादक लक्ष्य भाषा में अनेक

शब्द-शक्तियों, नाद-सौंदर्य तथा ध्वनि की भी प्रायः यही स्थिति है।

'कंकण किंकिणी नूपुर ध्वनि सुनि',

'धन धमंड न गरजत पाए' या

'मृदु मंद-मंद मंथर-मंथर' का शैलीगत सौंदर्य अनुवाद में ला पाना सभी अनुवादकों के बसका नहीं है।

छंद तो प्रायः अनेक भाषाओं में अलग-अलग होते हैं। यों अनुवादकों ने इस दिशा में गट छंद लाने के यत्न किए हैं। उदाहरण के लिए महाभारत तथा रामचरित मानस के रूसी अनुवादकों ने अपने अनुवाद मूल छंद में किए हैं। अंग्रेज़ी में भी कुछ इस प्रकार के अनुवाद विविध भाषाओं से हुए हैं। किंतु एसा हमेशा संभव होता नहीं। यों सर्वदा ऐसा करना बहुत सार्थक भी नहीं होता, क्योंकि किसी छंद का जो प्रभाव श्रोत भाषा भाषी पर पड़ता है, आवश्यक नहीं कि लक्ष्य भाषा भाषी पर भी पड़े।

इस तरह संक्षेप में यही कहा जा सकता है कि इन सभी दृष्टियों से यथासाध्य मूल शैली को लाने का प्रयत्न होना चाहिए। प्रयत्न होने पर इस दिशा में अधिक नहीं तो कुछ सफलता मिलने की तो संभावना हो ही सकती है।

यह बात आदर्श अनुवाद की दृष्टि से की जा रही थी। कुछ बाते ऐंसी भी होती हैं, जिनको दृष्टि में रखते हुए मूल कृति की शैली में कभी-कभी थोड़े-बहुत परिवर्तन अपेक्षित होते हैं। उदाहरण के लिए कल्पना कीजिए किसी पुस्तक का अनुवाद सुपठित बड़ों के लिए, नव साक्षरों के लिए, किशोरों के लिए तथा बच्चों के लिए किया जा रहा है, तो निश्चय ही शब्द-चयन आदि की दृष्टि से शैली को इन चारों में एक नहीं रखा जा सकता। इसका अर्थ यह हुआ कि अनुवाद की इस प्रकार की शैली के लिए एक बहुत बड़ा निर्णायक तत्व यह है कि अनुवाद किसके लिए किया जारहा है। उसके पाठक कौन होंगे ? इस तरह पाठकों के ज्ञान और भाषान्तर की दृष्टि से अनुवाद की एकाधिक शैलियां हो सकती हैं और अनुवादक को उनका ध्यान रखते हुए शैली में परिवर्तन करते रहना चाहिए।

मा लें किसी नाटक का अनुवाद किया जा रहा है। यदि नाटक रंगमंच के लिए है तो उसकी शैली अनपेक्षाकृत सरल होनी चाहिए, ताकि कथोपकथन का अर्थ श्रोता—जो भाषा-ज्ञान की दृष्टि से हर श्रेणी के हो सकते हैं—सुनते ही समझ जायें, किंतु इसके विपरीत यदि नाटक केवल पढ़ने के लिए हैं तो शैली थोड़ी कठिन भी हो तो कोई बात नहीं, क्योंकि पाठक अपने समझने की क्षमता की दृष्टि से उसे अपनी सुविधानुसार—तेज़ी से, धीमी गति, बहुत धीमी गति से—पढ़ सकता है। इस तरह ऐसी अपेक्षाएं भी अनुवाद की शैली को प्रभावित करती हैं।

शैली का संबंध पुस्तक या रचना के विषय से भी बहुत अधिक होता है। इस दृष्टि से विभिन्न विषयों या रचनाओं को मोटे रूप से दो वर्गों में बांटा जा सकता है :—

(क) शैली प्रधान

(ख) तथ्य प्रधान

आ जाता है जो किसी भी रचना में कथ्य को पाठक या श्रोता तक पहुंचाने के लिए होता है, जिसे समवेतत: अभिव्यक्ति-पक्ष या कला-पक्ष की संज्ञा देते हैं। कविता की शैली को परख मुख्यत: शब्द-चयन, अलंकार, शब्द-शक्ति, गुण, नादसौंदर्य, ध्वनि, दोष तथा छंद आदि से होती है। गद्य में छंद को छोड़कर न्यूनाधिक रूप में ये सभी बातें आ सकती हैं। हिंदी में शैली के भेदों या प्रकारों के नाम पर व्यास शैली, समास शैली, अलंकृत शैली, उदात्त शैली, मुहावरेदार शैली, लाक्षणिक शैली, व्यंजक शैली, गुंफित शैली, सरल शैली, सामान्य शैली तथा सपाट शैली आदि के नाम लिए जाते हैं। विश्व की अन्य भाषाओं में भी इसी प्रकार की कुछ कम या अधिक शैलियों के नाम हो सकते हैं।

अनुवादक को चाहिए कि मूल की शैली को—चाहे वह किसी भी प्रकार की क्यों न हो यथासाध्य अनुवाद में भी लाने का यत्न करें, हालांकि ऐसा करना न तो सर्वथा सरल होता है और न बहुत संभव ही। उसका कारण यह है कि हर भाषा की प्रकृति में कुछ उसकी निजी विशेषताएं होती हैं जो दूसरी भाषा में होती ही नहीं। फिर, जिस भाषा में वे हैं ही नहीं, उसमें कोई भला ला कैसे सकता है। फिर भी यत्न तो होना ही चाहिए। सीधे न सही, किसी और ढंग से सही।

शैली के मुख्यतत्वों में शब्द-चयन, अलंकार, शब्द-शक्तियां, ध्वनि तथा छंद को अनुवाद में ठीक उतार पाने में कभी-कभी काफ़ी कठिनाई होती है। शब्द-चयन का ही प्रश्न लें किसी भाषा में पर्यायों का आधिक्य होता है तो किसी में वे कम होते हैं, अत: सभी में स्थलों पर शब्द-चयन कर पाने की गुंजाइश नहीं होती। उदाहरणार्थ हिन्दी के शब्द-समूह में पर्यायों की काफ़ी गुंजाइश है, क्योंकि इसमें देशज शब्दों के अलावा तीन स्रोतों के शब्द हैं (१) संस्कृत तत्सम, (२) तद्भव, (३) विदेशी। इसीलिए पृथ्वी, धरती, ज़मीन या सुंदर, सुधर, ख़ूबसूरत जैसी पर्याय शृंखलाएं हैं, जिनके संदर्भार्थ कभी-कभी एक दूसरे से दूर होते हैं। इस दृष्टि से हिंदी की ३ शैलियां हैं : संस्कृत निष्ठ हिंदी, अरबी-फ़ारसी युक्त उर्दू, बीच की शैली हिंदुस्तानी। सभी भाषाओं में ये अंतर ठीक इसी प्रकार नहीं मिल सकते, अत: सभी भाषाओं में अनुवाद में इन्हें लाया नहीं जा सकता। रूप-चयन की कठिनाई को भी इसी के साथ मिला सकते हैं। हिंदी में बैठ, बैठो, बैठिए, बैठें ये चार आज्ञा के रूप हैं, जिनमें सूक्ष्म अंतर है। अंग्रेज़ी में रूसी, आदि यूरोपीय भाषा ओंमें इन्हें उतार पाना असंभव है। हां, जब हम किसी अन्य भाषा से हिंदी में अनुवाद करते हैं तो प्रसंगानुसार उपयुक्त रूप का चयन कर सकते है।

अलंकारों की भी यही स्थिति है। हिंदी में यमक तथा श्लेष अनेकार्थी शब्दों पर निर्भर करते हैं किंतु आवश्यक नहीं कि लक्ष्य भाषा में ऐसा कोई शब्द हो जिसके उतने अर्थ होते ही हों। उदाहरण के लिए 'कनक कनक ते सौ गुनो ......' का शैलीगत सौंदर्य उस भाषा के अनुवाद में उतारा ही नहीं जा सकता, जिसमें कोई एक ऐसा शब्द ('कनक' का पर्याय) न हो जिसके 'सोना' और 'धतूरा' दोनों अर्थ न होते हों। अलंकारों के संदर्भ में संक्षेप में यह कह सकते हैं कि जहां स्रोत सामग्री में उपमा, रूपक आदि अर्थालंकारों के चमत्कार हो, उसे ज्यों-की-त्यों या थोड़े-बहुत हेर-फेर के साथ लक्ष्य भाषा में संप्रेषित किए जाने की संभावना हो रहती है, परंतु जहां स्रोत भाषा में अनुप्रास, यमक, श्लेष आदि शब्दालंकारों से चमत्कार पैदा किया गया हो, वहां लक्ष्य भाषा में वैसा चमत्कार ला पाना बल्कि अनुवाद करना ही कठिन हो जाता है। दूसरी ओर, कुशल अनुवाद के स्रोत भाषा में कोई अलंकार या मुहावरा न आने पर भी अनुवाद में अनुप्रास की छटा या मुहावरे का सौंदर्य ला सकता है।

अनुवाद की शैलियाँ

डॉ. भोलानाथ तिवारी

अनुवाद के प्रसंग में "शैली" शब्द का प्रयोग दो अर्थों में प्रायः होता है। एक तो अनुवाद की विविध शैलियों से लोग अर्थ लेते हैं शब्दानुवाद, भाषानुवाद, सारानुवाद आदि का। इस अर्थ में "शैली" अनुवाद के प्रकार या भेद का पर्याय है। "शैली" का अनुवाद के प्रसंग में दूसरा अर्थ लिया जाता है अनुवाद में अभिव्यक्ति की शैली। यहां इस दूसरे अर्थ में शैली पर विचार किया जा रहा है।

मूल प्रश्न यह है कि अनुवाद की शैली क्या हो? सच पूछा जाय तो अनुादक का मूल उद्देश्य होता है मूल कृति को लक्ष्य भाषा में निकटतम रूप में भाषांतरित करना। इसका अर्थ यह हुआ कि अच्छा और सफल अनुवादक वह है जो अनुवाद की शैली प्रायः वही रखता है जो मूल रचना की होती है। उदाहरण के लिए जयशंकर प्रसाद का अनुवाद, प्रेमचन्द का अनुवाद तथा महात्मा गांधी का अनुवाद, चाहे किसी भी भाषा में क्यों न किया जाय, एक शैली में नहीं किया जाना चाहिए। सफल अनुवादक उसे माना जाएगा जो अनुवाद में भी उच्च सांस्कृतिक शब्दावली युक्त काव्यात्मक शैली का पुट प्रसाद के अनुवाद में दे सके, महात्मा गांधी के अनुवाद में हिंदुस्तानी शैली का सीधापन झलका सके, तथा प्रेमचन्द के अनुवाद को इन दोनों के बीच में हम इस प्रकार रख सके कि साहित्यिकता के पुट के साथ-साथ उनमें मुहावरेदार सरल शैली का प्रसादत्व हो। एक ठोस उदाहरण लें तो श्री महेन्द्र चतुर्वेदी ने एक तरफ 'काव्य में उदात्त तत्त्व' (होरेस के आन सब्लाइम हिंदी अनुवाद में) या 'अरस्तू का काव्यशास्त्र' में एक ऐसी शैली का प्रयोग किया है जो तत्सम शब्दावली तथा तदुपयुक्त प्रयोगों के कारण एक प्रकार की है तो मौलाना अब्बुल कलाम आज़ाद की पुस्तक 'इंडिया विन्स फ्रीडम' के अनुवाद 'आज़ादी की कहानी' में उन्होंने एक दूसरे प्रकार की शैली का प्रयोग किया है, जिसे देखकर हुमायूं कबीर ने कहा था कि मुझे यदि यह पता होता कि चतुर्वेदी ऐसी शैली में अनुवाद करेंगे तो मैं उर्दू में इसका अलग अनुवाद न कराता, तथा प्रायः इसे ही उर्दू में भी प्रकाशित करवा देता। यहां यह भी ध्यान देने की बात है कि चतुर्वेदी जी ने होरेस की कृति के नाम में तो 'काव्य में उदात्त तत्व' अर्थात् 'काव्य' और 'उदात्त' का प्रयोग किया है किंतु मौलाना आज़ाद की पुस्तक के नाम में 'स्वतंत्रता' शब्द का प्रयोग न कर 'आज़ादी' का प्रयोग किया है। निष्कर्षतः अनुवाद की शैली के बारे में सामान्य सिद्धांत तो यही है कि अनुवाद में अभिव्यक्ति की शैली ऐसी होनी चाहिए जो मूल कृति या मूल कृति के लेखक की शैली की अनुगामिनी हो।

इस प्रसंग में "शैली" शब्द भी विचारणीय है। जब हम अनुवादक के 'मूल की शैली' के अनुगमन की बात उठाते हैं तो शैली का क्या अर्थ है। गहराई से देखा जाय तो संक्षेप में 'शैली' में वह सब कुछ

मिलती है। उर्दू और हिन्दी के तअल्लुक़ से हिंदुस्तानी ज़बान की तरक़्क़ी न सिर्फ़ गांधीजी के विचारों की जीत है बल्कि हिन्दुस्तानी लोकतन्त्र की भी जीत है।

हिन्दुस्तानी ज़बान ने उर्दू और हिन्दी के साहित्यिक रूपों में हमारे मुल्क के अदबी ख़ज़ाने को आगे बढ़ाकर उस की सांस्कृतिक (तहज़ीबी) और भाषा वैज्ञानिक परंपराओं की बुनियादें मज़बूत की हैं। हमारे ज़माने में उर्दू में प्रोफ़ेसर एहतेशाम हुसैन को इस दृष्टि से बड़ी अहमियत हासिल है। उन्हों ने पुरानी परंपराओं के आदर के साथ साहित्य में नइ रिवायतों को अपनाया था। वे उर्दू के बहुत बड़े आलोचक (नक़्क़ाद) और लेखक थे। उन्हों ने उर्दू में कहानीयाँ भी लिखीं और शाइरी भी की। वे पुराने अदब के रसिया, नये अदब के परस्तार और नये रूप के प्रेमी भी थे। अफ़सोस कि उर्दू ज़बान और अदब का यह सूरज पहली दिसम्बर सन १९७२ को डूब गया। ख़ुदा मरहूम को करवट करवट चैन नसीब करे!

एहतेशाम हुसैन साहब की मौत को अभी एक ही दिन गुज़रा था कि ३ दिसम्बर को हिन्दी के मशहूर लेखक, कहानीकार और नाटककार मोहन राकेश के स्वर्गवासी होने की ख़बर आई। वे हिन्दी के बहुत बड़े कलाकार थे। पिछले चंद सालों में उन्हों ने हिन्दी कहानीयों और ड्रामों के ज़रिए वह शोहरत हासिल की जो बहुत कम लोगों के हिस्से में आई है। उन के ड्रामे अनेक शहरों और नगरों में स्टेज किये गये और पसन्द किये गये। मोहन राकेश को एक बहुत बड़ी खूबी और विशेषता, जो उर्दू और हिन्दी की खलीज को कम करती है, उन की ज़बान है। उर्दू और हिन्दी की भाषा वैज्ञानिक एकता के लिए राकेश हमारे मार्ग दर्शक थे। उन की मौत से हिन्दी साहित्य का जो नुक़्सान हुआ वह अपनी जगह पर, उन की मौत से हिन्दुस्तानी ज़बान का भी भारी नुक़्सान हुआ है। ख़ुदा उन की रूह को चैन और सुकून नसीब करे।

अपनी बात।

आज़ादी के बाद जब मुल्क के लिए दस्तूर बना और जब हिन्दुस्तान की सरकारी ज़बान का मसअला सामने आया तो गांधीजी की हिन्दुस्तानी, हिन्दी के मुक़ाबले में एक और सिर्फ़ एक वोट से पीछे रह गयी। हिन्दी राजसिंहासन पर बैठी और सबने उसे स्वीकार कर लिया। साथ ही साथ हिन्दुस्तान की दूसरी मुख़्तलिफ इलाक़ाई या प्रादेशिक ज़बानें भी राष्ट्रीय भाषाएँ बनीं। अपने अपने इलाक़ों में उन भाषाओं का चलन रहा। यह सब ज़बानें आज़ादी के पिछले पच्चीस सालों में खूब फली फूलीं। आज़ादी अगर रास न आई तो सिर्फ़ उर्दू को। खास तौर से उत्तर प्रदेश में तो उसकी हालत तबाह हुई। उसे उसके घर में जगह नहीं थी। वे बच्चे जो यह ज़बान बोलते थे उन को इस से दूर रक्खा गया। चुनांचि खुद यू. पी. में एक नस्ल ऐसी पैदा हुई जो उर्दू से वाक़िफ़ नहीं। उर्दू से इस सुलूक ने गांधीजी की हिन्दुस्तानी की कल्पना को फलने फूलने का मौक़ा नहीं दिया।

सियासी (राजनैतिक) और तारीख़ी हालात कभी यकसाँ नहीं रहते। उन में तबदीलियाँ आती रहती हैं। लोगों के सोचने समझने के तरीक़ों में फ़र्क़ आता जाता है और इस से ज़बानें भी प्रभावित होती रहती हैं। आज़ादी के पचीसवें साल में ये तबदीलियाँ कुछ ज्यादा ही दिखाई दे रही हैं। भाषा वैज्ञानिक तरीक़े से अगर देखा जाए तो आम बोल चाल की ज़बान का प्रयोग किताबी ज़बान के मुक़ाबले में कहीं ज्यादा होता है। खुद किताबी ज़बान में भी बोल चाल की ज़बान अपना असर दिखा रही है। उर्दू के लफ्ज़ हिन्दी में और हिन्दी के शब्द उर्दू में बहुत खूबसूरती और सुन्दरता के साथ अपनी जगह बना रहे हैं। उर्दू की तरक़्क़ी और विकास के लिए भी हालात साज़गार हैं। भारत सरकार ने तरक़्क़ी-ए-उर्दू बोर्ड और उर्दू कमेटी के तहत, जो श्री इन्द्र गुजराल के मार्गदर्शन और निगरानी में काम कर रही है, उर्दू को भी उसका हक़ दिलाने का फ़ैसला किया है। जब काम शुरू हुवा है तो उम्मीद है कि खुलूस और सच्चाई के रास्ते यह पूरा भी हो जाएगा। उत्तर प्रदेश सरकार ने भी उर्दू स्कूल खोलने और बच्चों को अपनी मातृभाषा (मादरी ज़बान) में तालीम हासिल करने की सहूलतें देने का वाइदा किया है। लखनऊ में एक उर्दू एकेडमी की स्थापना भी की गयी है जो शाइरों और अदीबों को इनआम देगी। इस क़िस्म की एक और उर्दू एकेडमी बिहार में भी उर्दू के लिए काम कर रही है। खुद हमारी महाराष्ट्र सरकार ने भी जिसने हमेशा से उर्दू को सहूलतें दी हैं, अब महाराष्ट्र के उर्दू के शाइरों और लेखकों को इनआम देने का फ़ैसला किया है। ये सारी बातें हिम्मत बँधाती हैं। हिन्दी के साथ उर्दू के विकास से गाधीजी की हिन्दुस्तानी को कल्पना को ताक़त

हिन्दुस्तानी ज़बान

साल – ४ २ अक्टूबर १९७२ नम्बर – १